

Brev fra Sulaco

Joseph Conrads *Nostromo* (1904): en sjangerdiskusjon

Edel Marie Melberg

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

LIT 4390

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Det humanistiske fakultet

Universitetet i Oslo

Høst 2011

Til Joseph Conrads minne

Brev fra Sulaco

Joseph Conrads *Nostromo* (1904): en sjangerdiskusjon

Edel Marie Melberg

Takk til

Jakob Lothe for god veiledning, engasjement, tilgjengelighet, og tilbakemelding på mer eller mindre ferdige utkast. Samtalene har alltid vært inspirerende.

Innhold

Notat til teksten	6
Kapittel 1	
1. PRESENTASJON AV OPPGAVEN	7
2. PRESENTASJON AV FORFATTER OG ROMAN	17
3. SUPPLERENDE BEGREPER	25
4. METODE	30
5. SPESIFISERING AV PROBLEMSTILLING	31
6. OVERSIKT OVER FØLGENDE KAPITTEL	32
 Kapittel 2	
1. POESI OG TRAGEDIE	34
2. HISTORISK DRAMA	44
3. EPOS OG ROMAN	50
4. SULACOS <i>COMMONFOLK</i> , MYTE OG LEGENDE	57
5. DECOUDS BREV, ESSAY, OG SATIRE	61
 Kapittel 3	
1. INNLEDNING TIL FØLGENDE KAPITTEL	69
2. UTSIKT FRA EN KAPTEINS DAGBOK- <i>JOURNAL</i> , SKISSE OG KARIKATUR	70
3. KOMEDIE OG TRAGEDIE	75
4. ROMAN, HISTORIE, OG FIKSJON	82
 Kapittel	
1. KONKLUSJON	87
2. LITTERATURLISTE	92

Notat til teksten

Utgaven av *Nostromo* jeg baserer meg på, er en Oxford World's Classics utgave av 2009 [2007], med introduksjon og noter ved Jacques Berthoud og Mara Kalnins.

Følgende forkortelser er brukt:

Bakhtin, Mikhail. M. *The Dialogic Imagination - Four Essays* TDI

Lothe, Jakob. *Conrads Narrative Method* CNM

Najder, Zdzisław. *Joseph Conrad. A Life* CAL

Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. *Litteraturvitenskapelig leksikon* LL

Kapittel 1

1. PRESENTASJON AV OPPGAVEN

Utgangspunktet for denne masteroppgaven er den polsk-britiske forfatteren Joseph Conrads roman *Nostromo* fra 1904. *Nostromos* komplekse narrasjon og tematikk er hovedfokus i dette prosjektet. Conrad-forskeren Jakob Lothe skriver i *Conrad's Narrative Method* (1989) at en eksepsjonell narrativ og tematisk kompleksitet som vi finner det i *Nostromo* gjør det vanskelig for enhver kritiker som vil gjøre en dekkende analyse og diskusjon; en uttømmende analyse synes umulig, noe jeg må si meg enig i. Problemet har vært som Lothe poengterer: "[...] where to begin; a related problem [...] what to include [...]" (CNM: 175). *Nostromo* er variert ikke minst med tanke på *sjanger*. Den inviterer til en narrativ undersøkelse i lys av ulike sjangre som blir aktualisert; denne oppgaven er en slik undersøkelse. Undersøkelsen har imidlertid to klare premisser: a) *Nostromo* er en roman hvor flere ulike sjangre kan identifiseres, og b) lesning i lys av dem er innsiktsskapende i *Nostromo* som roman. *Nostromo* bringer meg kort sagt inn i en sjanger-diskusjon, som belyser hvordan den moderne romanen, og *Nostromo*, 'spiser' andre sjangre i dannelsen av et eget uttrykk, hvor det 'faste' blir 'elastisk' i romanens diskurs.

Sjangre som er aktualisert i *Nostromo*, og som former min lesning er: *poesi, tragedie, historie, drama, epos, myte, legende, brev, komedie, og satire*. Med i betraktningen er også *skisse, journal (avis, dagbok, notat) og essay*. Diskusjon av sjangre fører inn i diskusjon av fundamenter for sjangre, og som oppgaven vil vise enkelte sjangre mer enn andre inn i grenseland mellom fiksjon og ikke-fiksjon.

Et illustrerende eksempel på utgangspunktet for denne oppgaven og forhåpentligvis potensiale i den, er epitetet innledningsvis. Jeg kommer til å legge spesiell vekt på epitetet i denne oppgava. *Nostromo* innleder med et epitet med klare poetiske og lyriske kvaliteter, hentet fra Shakespeares historiske drama *King John* fra 1623: " "So foul a sky clears not without a storm". *King John* er et historisk drama om kong John av England, og krigen mellom England og

Frankrike tidlig på 1200-tallet. Som vi vil se aktualiserer setningen poesi, og gjennom allusjonen til *King John* av Shakespeare historisk drama. Tenkt som lesninger kan poesi og historisk drama være innsiktvekkende i romanen, i ulike deler og aspekter ved teksten; på tilsvarende vis er det med de andre sjangrene jeg vil identifisere og diskutere i løpet av oppgaven.

I tillegg til å vektlegge epitetet i denne oppgava, kommer jeg til å vektlegge begynnelsen av romanen. Grunnen til at jeg vektlegger epitetet er først og fremst da det gir en spesiell innsikt i tematikken og romanen. Epitetet er ikke lagt vekt på i de kritiske tekstene jeg har lest, og er dermed spesielt interessant også av denne grunn. Både epitetet og begynnelsen finner jeg spesielt interessante grunnet den innsikten de gir i narrasjonen som helhet. Epitetet og romanens begynnelse kommer dermed til å ta mye plass i diskusjonen. Begynnelsen er spesielt interessant da den gir særskilt innsikt i en utvikling som foregår i narrasjonen. I begynnelsen etableres syn som siden problematiseres, og som vedrører den sentrale tematikken – "material interests" i Sulaco, Sør-Amerika. Som vi vil se fungerer epitetet nærmest som et ledemotiv angående denne tematikken. Som diskusjonen vil vise, aktualiserer epitetet et poetisk betydningsoverskudd. Oppgaven vil vise hvordan epitetet innleder romanen med et poetisk gåtefullt uttrykk for et syn av hvordan 'materielle interesser' kan utspille seg. Resten av diskusjonen kommer til å bære preg av å relatere teksten til epitetet. Epitetet har dessuten potensiale for å etablere et spesielt nærvær mellom forfatteren og hans fortelling. Som diskusjonen vil vise, har epitetet karakter å være både utenfor og innenfor fiksjonen. Epitetet aktualiserer dessuten, som vi vil se, et lyrisk nærvær. Blant annet med utgangspunkt i epitetet er det også at jeg relaterer *Nostromo* til brevet som sjanger. En eksplisitt sammenlikning mellom brevet og *Nostromo* skjer i "Decouds brev [etc.]".

Prosjektets teoretiske utgangspunkt er primært Mikahil M. Bakhtins tanker om romanen og språk i *The Dialogic Imagination – Four Essays* (1981) og *Latter og Dialog - Utvalgte skrifter*. (2003). Det teoretiske utgangspunktet er særlig formet av disse to umiddelbare tankene: *Nostromo* er en roman, og en *dialogisk* roman. *Nostromo* kan på flere punkter illustrere Bakhtins romanteori som den presenteres i TDI, og (bakhtinsk) 'dialogisme' er reflektert i begge nevnte tekster. Romanen er, ifølge Bakhtin, en 'dialogisk' sjanger og den 'polyfone' (flere stemmer) roman tydelig dialogisk. Det må legges til at Bakhtin var særlig opptatt av Fjodor Dostojevskijs romaner, spesielt

Forbrytelse og Straff (*Raskolnikov*) (1866).

For Bakhtin er romanen: "this most fluid of genres" og "a genre in the making, one in the vanguard of all modern literary development" (TDI: 11). Følger vi Bakhtin henspeiler dette på hvordan det er i romanens 'natur' å være i dialogisk utvikling mellom sjangre, stemmer, språk, og 'virkelighetens' forandringer, hvor andre sjangre er 'stivnede', 'kanoniserte'. Bakhtin skriver i romanens favør: "Only that which is itself developing can comprehend development as a process" (TDI: 7), noe jeg i utgangspunktet vil vektlegge at *Nostramo* kan illustrere, og med det si at *Nostramo* er en særlig (bakhtinsk) 'romansk' roman. *Nostramos* varierte uttrykk og narrative utvikling kan illustrere hvordan romanen utvikler seg over tid, i samspill med omskiftelige virkeligheter og den omskiftelige 'virkelighet'.

Bakhtin uttrykker 'dialogisme' på flere ulike måter. Ifølge ordforklaringen – "Glossary" i den engelske oversettelsen av Bakhtins verk, ment som en introduserende konsensus fra min side, er bakhtinsk dialogisme: "Everything means, is understood as a part of a greater whole – there is a constant interaction between meanings, all of which have the potential of conditioning others" (TDI: 426). Bakhtins dialogisme refererer særskilt til polyfoni (flere stemmer), da dialogismen her er tydelig. Like fullt, men noe løsere, referer det til forholdet mellom språk, tekster, og altså sjangre.

For nærmere oppklaring av dialogismen kan vi se til Bakhtins tydelige eksempel: "Dostojevskijs polyfone roman i lys av litteraturkritikken":

Når man gjør seg kjent med den omfavngsrike litteraturen om Dostojevskij, får man ikke inntrykk av at det dreier seg om en enkelt skjønnlitterær forfatter, men om en hel rekke filosofiske debattinnlegg fra flere forskjellige tenkere – Raskolnikov, Mysjkin, Stavrogin, Ivan Karamazov, Storinkvisitoren og andre. (Bakhtin 2008: 134)

Grunnen er ikke, skriver Bakhtin, bare at leseren "[...] fremdeles går i lære hos Ivan Karamazov, Raskolnikov, Stavrogin og Storinkvitoren [...]". Først og fremst er grunnen: "Dostojevskij er

skaperen av *den polyfone roman*" (Bakhtin 2008: 136). Polyfon vil si *flerstemmig*, og etymologisk kommer ordet av gresk *poly* som betyr *flere* eller *mange*, og *fone* eller *phone* som betyr *stemme*, *lyd*. Conrad gjør i *Nostromo* som Bakhtin mener Dostojevskij gjør; Dostojevskij skaper ikke

stemmeløse slaver (slik Zevs gjør). Han skaper frie mennesker [...] Det store antall selvstendige stemmer og bevisstheter og den genuine polyfonien av fullverdige stemmer er i virkeligheten den grunnleggende særlige egenskap ved Dostojevskijs romaner. (Bakhtin 2008: 136)

Imidlertid vil jeg ikke påstå Conrad er skaperen av den polyfone roman, kun at *Nostromo* er en polyfon roman. Med det sagt, 'dialogismen' må ikke forstås *for* bokstavelig. 'Dialogisme' beskriver, setter ord på og forklarer en språklig og narrativ prosess i romanen, som foregår mellom ulike narrative elementer. Jeg presiserer at i *Nostromo*, som i de fleste andre romaner, er dialog og tilstede som konkret form, eller sjanger.

De ulike sjangrene i *Nostromo* er del av dialogismen på en *dobbel* måte: de er både *dialogiserende* og *dialogisert*. De er dialogiserende elementer i romanfortellingen som helhet, og er dialogisert *av* eller *i* romanen. De ulike sjangrene er langt på vei identifiserbare som ulike narrativer, moduser, stemmer, perspektiver, som kaster lys over hverandre: "[...] all of which have the potential of conditioning others." På denne måten fungerer de ulike sjangrene dialogiserende i romanen samtidig som de blir dialogisert.

Problemstillingen går vel så mye ut på å finne i teksten hva som gjør at de ulike sjangrene *ikke* er aktuelle, som det går ut på å finne hva som gjør at de *er* aktuelle. Denne undersøkelsen vil kunne si noe om både hva det er i teksten som aktualiserer de ulike sjangrene, og hva det er i romanen som bryter med dem. Dette vil igjen kunne si noe om sjangeres forhold til romanen, og den verdenen, virkeligheten vi møter i fiksjonen.

Hva som skjer konsentrert om sjanger i *Nostromo* er med et annet ord, og i henhold til Bakhtin, "novelization". At sjangrene 'romaniseres' er et smalere, sjanger-konsentrert ord for

dialogisering. I romanen kommer sjangrene i romanens 'kontaktsone' med 'virkeligheten': "this is the most important thing – ", skriver Bakhtin, "the novel inserts into these other genres an indeterminacy, a certain semantic openendedness, a living contact with unfinished, still-evolving contemporary reality (the openended present)" (TDI: 7).

At *Nostromo* er en polyfon roman, ser vi i forholdet mellom de ulike stemmene i romanen, inkludert fortellerens. *Nostromo* representerer flere ulike stemmer. Til tross for hvor distansert og allvitende fortelleren fremstår, presenterer han seg ved et punkt som en av "us": "Those of us whom business or curiosity took to Sulaco in these years before the first advent of the railway can remember the steadying effect of the San Tomé mine upon the life of that remote province" (s. 72). Fortelleren er her delvis tilstede i handlingen, presenterer seg som 'en av dem', blant de andre personene i det fiktive universet. Fortelleren bevarer 'omniscient' kunnskap om det fiktive universet, formulerer kritikk og innsiktsfulle refleksjoner, men når det gjelder problematikken romanen belyser – "material interests" i Sulaco – ender fortelleren med å antyde muligheter og stille spørsmål. *Nostromo* er en roman parallelt med at den er en narrativ utforsking. Fortelleren uttrykker seg vel så mye gjennom ulike stemmer, er i *dialog* med dem, noe som gjør romanen polyfon. Tekstens ulike stemmer, narrasjoner og narrative perspektiver danner en diskurs.

Hva *Nostromo* utforsker, tematiserer og forteller om er det noe ullne "material interests". Stedet hvor dette fikseres er den Sør-amerikanske, fiktive byen Sulaco. "Material interests" går som en trope gjennom romanen. *Nostromo* bærer preg av å utforske en levende historie, noe vi særlig ser i hvordan fortelleren foretar en kritisk utforsking og dramatisering av 'materiell interesse' som fenomen, med vekt på muligheter og spørsmål, prosesser og utvikling. *Nostromos* tematikk(er) utvikler seg og belyses gjennom narrativ variasjon, og jeg vil presisere også gjennom en aktiv kritisk forteller.

Det kunne vært interessant å studere romanens polyfoni alene nærmere, men jeg velger å ikke gjøre dette, av flere årsaker. For det første har enhver mastergrad og -oppgave sin generelle begrensning og ramme. For det andre er jeg særlig interessert i sjangrene, og finner sjangrene som innfallsvinkel spesielt interessant. Dessuten vil jeg ikke ende opp i å diskutere romanens tematikk med personene i romanen, som Bakhtin beskrev resepsjonen av Dostojevskij: som Dostojevskij-

kritikere "[...] fremdeles går i lære hos Ivan Karamazov, Raskolnikov, Stavrogin og Storinkvitoren [...]" kunne jeg fremdeles gå i lære hos Mr og Mrs Gould, Holroyd, Dr Monygham og Nostromo. Jeg ønsker snarere å se på hvordan tematikken 'material interests' behandles som helhet. At *Nostromo* er en polyfon roman danner en bakgrunn for diskusjon av *Nostromo* i lys av Bakhtins romanteori.

Polyfonien i *Nostromo* overlapper med hva den sentrale Conrad-kritikeren Jeremy Hawthorn har kalt *Nostromos* "extreme flexibility of perspective" (Hawthorn 1999: 77). Hawthorn vektlegger *Nostromos* utstrakte bruk av *Free Indirect Discourse* (FID), mindre økonomisk sagt "represented thought and speech" (Hawthorn 1999: 72). Han legger til "FID is found neither in drama nor in non-narrative poetry", som kan forklares så enkelt som at poesien, lyrikkens samlede lyriske jeg er uforenlig med ekstrem fleksibilitet i perspektiv. Drama på sin side lever, kan sies, av skifter i perspektiv, mangler det sentrumet fortelleren utgjør, og som en eventuell fleksibilitet kan springe ut av. Hawthorn er her inspirert av Genettes skille mellom 'who sees' og 'who speaks'. Hawthorn forklarer: "Free Indirect Discourse not only helps us to recognize what he or she is interested in revealing, but also from what standpoint – technical and evaluative – he or she wishes the reader to experience this revelation" (Hawthorn 1999: 72). Dette poenget beskriver som vi vil se hvordan det i *Nostromo* av og til er vanskelig å avgjøre hvorvidt det er fortellerens perspektiv på forskjellige personers inntrykk og opplevelser vi blir informert om, eller om det er personenes eget.

Genette ser i anledningen, i *Narrative Discourse*, tilbake på skillet Platon i sin tid, i *Staten* (*Republic*), gjorde mellom 'diegese' og 'mimesis'. 'Diegese' er for Platon synonymt med "pure narrative" og 'mimesis' med "imitation". "Ren narrasjon" ifølge Platon er der hvor 'poeten' "himself is the speaker and does not even attempt to suggest to us that anyone but himself is speaking". Til forskjell er "mimesis" der hvor 'poeten' "delivers a speech as if he were someone else".¹ Når Platon skriver om poeten må det ikke blandes med hva vi i dag som regel kaller poet, poet ble mer generelt brukt om dikter. Diegese, eller "ren narrasjon", er her knyttet til fortellerens stemme,

¹ Genette siterer her Platon, *Republic*, (oversettelse) Paul Shorey, Cambridge, Mass. : Loeb Classical Library, 1937: 392 c til 395.

mens mimesis, eller "etterlikning", er 'representasjonen' av direkte tale, som i et drama. For eksempel, Platons dialoger hvor Sokrates er forteller og Platons "talerør", kan i sin aktualisering og av drama-formen tenkes som en tidlig roman, kanskje den første. Følger vi Platon, aktualiserer en roman sånn sett mimesis gjennom en fortellers 'representasjon', som jeg vel å merke kaster meg på Genette og forenkler til en fortellers ulike 'informering' (Genette 1980: 161, 162). Om en forteller informerer om egen stemme, eget perspektiv, eller andres, *det* er da spørsmålet, og løser noe opp i problemstillingen, og den problematiske terminologien, i spørsmålet om litteraturens "representasjon".

Å ta utgangspunkt i sjanger er å snarere ta utgangspunkt i *form* enn *innhold*. Sjangrene fungerer på et vis rammesettende for undersøkelse av innhold. Jeg definerer helt klart innhold, tematikk, emner, og diskuterer dem da dette er en del av teksten, men diskusjonen vil begrenses av sjanger. Med det sagt, jeg tror de fleste litterære undersøkelser vil bli særlig meningsfulle først når de integreres i tematisk diskusjon, hvertfall at de vil bli mer interessante. For eksempel, undersøkes historisk drama i *Nostromo* er man nesten umiddelbart i gang med å definere innhold ikke bare teknisk, men historisk, kontekstuell og tematisk.

I CNM gjør Lothe en vending fra innhold til form med utgangspunkt i at diskusjonene av Conrad's fiksjon, både hva angår litterær metode og emner, hadde tendert mot å være "[...] too general and abstract [...]" (CNM: 2). Et annet var, og jeg velger å sitere Lothe mer fullstendig på dette punktet: "Most Conrad criticism to date appears to have proceeded from the critical assumption (it is seldom thematized as a theoretical problem) that literary content precedes form [...]" (CNM: 1). I *Nostromo* kan en rekke punkter av narrative grep identifiseres, som er meningsskapende i seg selv og i helheten. I *Truth and Method* (1989) retter Hans-Georg Gadamer oppmerksomhet mot 'fordommen'. I Gadamer's forstand av begrepet fordom ligger '*førdom*', eller '*førmene*'. I henhold til Gadamer kan manglende bevissthet på fordommen fungere reduktivt på mulig viktige aspekter ved en fiksjonstekst, eller ved ethvert vitenskapelig arbeide. Fordommen ligger mellom problem og potensiale; *førdommen* er utgangspunkt for vitenskapelig utforskning. Gadamer's tanker kan kaste lys over form og innhold-dikotomien i arbeid med Conrads fiksjon. Gadamer's forstand av begrepet fordom impliserer potensialet i form og innhold-dikotomien som

bevisst valg, fleksibelt i henhold til teksten man behandler. Foruten om dette så klart hvilket aspekt man ønsker å legge mest vekt på.

Tydelig reduktiv lesning som følge av *førmening* er for eksempel 'heteroforisk' lesning, som beskrevet av Lothe: "[...] an interpretation ascribing to the text another meaning than that observable in it." (CNM: 128). Nå er det et poeng at tanken på reduktiv lesning kan stresses til et punkt hvor det ikke lenger er atskillelig fra hvordan enhver lesning, i et visst perspektiv, er reduktiv; her er glidende overganger. For det første er det muligens hensiktsmessig å vektlegge forskjellen mellom kritisk analyse og 'enhver' (privat) lesning; kritisk analyse må tilfredsstille krav 'enhver' (privat) lesning ikke må. For det andre er enhver lesning, her inklusivt enhver kritisk lesning, ikke reduktiv ved å fokusere på visse deler av en tekst eller et verk; enhver lesning og kritisk analyse og diskusjon gjør som regel det. Hva som gjør en lesning reduktiv vedrørende en tekst eller et verk må være der hvor meninger ilegges teksten utenfra som ikke observerbare i teksten selv, og eller der hvor sentrale observasjoner, enten tematisk eller identifisert i litterær form, aldri tas med i betraktningen; og jeg sier bevisst "aldri" for å bringe inn et temporalt aspekt. Utgangspunktet for denne teoretiske problematiseringen var at diskusjonen av Conrads fiksjon er, hvertfall i sin tid var, overrepresentert tematisk, det vil si med vekt på innhold før form. I diskusjonen ligger ikke kun de enkelte unike diskusjonene, men diskusjonen av Conrads fiksjon som en helhet, og over tid - Conrad-diskursen.

Sjanger er tenkt som en lesemetode som vil gi meg innsikt i tekstens narrative utvikling og sammensetning. Sjanger som portal er på et vis en metodisk variant av hva Jonathan Culler kaller "naturalization" ('naturliggjøring'); i enhver lesning ligger en kognitiv virksomhet med sikte på å gjøre teksten intelligibel. Det er denne virksomheten, eller prosessen, Culler kaller 'naturalization'. I *Nostromo* er som antydning intelligibel lesning vanskeliggjort via integrert komplikasjon i den narrative utfoldelsen, dette blant annet ved ironi, uklar historie, skifter i perspektiv, alt i alt en utilgjengelig narrasjon. Sjangrene er på et vis en 'naturliggjøring' av teksten, men hva er egentlig det naturlige i sjanger? La meg da begynne med, hva er det naturlige i Cullers 'naturliggjøring'? Hva Culler kaller 'naturalization' overlapper med litteraturteoretikeren Wolfgang Iser's tanker om 'leseprosessen'; i møtet mellom tekstens egen 'virkelighet' og leserens oppstår 'en tredje virtuell

verden', som Iser kaller det, som er tekstens 'virkelighet' slik hver enkelt leser opplever den gjennom lesningen. Leseren fyller ut "luckorna" (Iser 1992: 325) i teksten. Det naturlige i leserprosessen overlapper med Cullers 'naturliggjøring' av teksten. Koplingen går via leseren og lesningen. Sjanger ligger vel så mye i leseren, lesningen, som i teksten selv. I utgangspunktet bringer de ulike sjangrene som "brille" inn en distanse til teksten som roman, men denne distansen, er tenkt, gjør leseren kjent med *Nostramo* narrativt sett. Sjangrene er på et vis å fylle i tekstens 'huller' for å gjøre den mer intelligibel, samtidig som jeg holder meg nært til hva teksten selv aktualiserer.

Enkelte av sjangrene i *Nostramo* er tydelig gjort til objekter, som historie, myte, legende, brev. Andre er det jeg som gjør til objekt gjennom identifisering av sjangre. *Nostramo* aktualiserer, parodierer, eksponerer, og kommenterer ulike sjangre, som Bakhtin skriver om romanen: "The novel parodies other genres (precisely as their role as genres); it exposes the conventionality of their forms and their language; it squeezes out some genres and incorporates others into its own peculiar structure, reformulating them and re-accentuating them" (TDI: 5). I en roman som Miguel de Cervante Saveedras *Don Quijote – den skarpsindige lavadelsmann av La Mancha*, en roman ofte trukket frem som 'verdens første roman' (moderne roman), er nettopp parodiering av sjangre et tydelig fortellende grep og karakterdannende, for eksempel ved hvordan den parodierer ridderromanen, og har du ikke et forhold til ordtak har du det sikkert etter å møtt Quijotes følgesvenn Sancho Panza. Av og til, når jeg tenker tilbake på den romanen, lurer jeg på om Sancho Panza i det hele tatt uttrykte seg i form av noe annet enn ordtak, ikke så ulikt hvordan jeg tenkte etter første lesning av *Nostramo*; er absolutt *alt* "historical" for kaptein Mitchell?

Denne teksten, og dette prosjektet, tar utgangspunkt i en interesse for å studere *Nostramo* med fokus på betydningsfulle aspekter ved teksten: sjanger, narrativ variasjon og ulike narrative perspektiver. At jeg ikke har sett *Nostramo* studert med spesiell vekt på dette før har gjort det noe ekstra interessant. Når jeg sier jeg ikke har sett *Nostramo* studert utifra aspektet sjanger før vil det vel å merke si først og fremst utifra hva som er gjort av arbeid på *Nostramo* i norsk akademisk sammenheng, og eller som er tilgjengelig her; i det hele tatt er det få arbeider gjort på *Nostramo* i Norge. Med det sagt har orientering blant sentrale kritikere og bidragsytere vært en del av

oppgaven, men *Nostromo* er skrevet mye om, og Conrad blant de forfattere det er skrevet mest om i verden. Å lese alt som er skrevet om *Nostromo* og Conrads fiksjon regner jeg for en nærmest umulig oppgave.

Å utforske Conrads fiksjon med vekt på sjanger er ikke utråkket mark, selv om kan hende i henhold til akkurat *Nostromo*. Lothe har diskutert Conrads roman *Lord Jim* med vekt på sjanger, et essay med utgangspunkt i at *Lord Jim*, som jeg antydte ved *Nostromo*, illustrerer romanen som "a genre-in-the-making" og som "most fluid of genres". *Nostromo* og *Lord Jim* er to svært forskjellige romaner, til tross for klare fellestrekk, for eksempel i at de begge aktualiserer ulike sjangre, og har en utilgjengelig narrasjon, historie og plott. I *Lord Jim* er sjangrene aktuelle i en narrativ utforsking av Jim. I *Nostromo* er sjangrene snarere aktuelle i en narrativ utforsking av et fenomen – 'materiell interesse', og en utvikling knyttet til et sted, og fokus på mange personer.

Kort sagt er sjanger noe jeg har valgt meg ut da det virker potensielt innsiktbringende. Hovedmålet er på et vis å undersøke dette potensiale. Et ønske er å bli kjent med *Nostromo* som roman og tekst, og Conrad som forfatter. Dette ikke bare gjennom mitt arbeide med teksten, men gjennom referanser og innsikt i diskursen rundt forfatteren og romanen, og gjennom teoretiske plattformer. Jeg ser og for meg at prosjektet vil kunne fortelle noe om ikke bare *Nostromo* som roman og tekst, men om romanen som sjanger og de andre sjangrene jeg arbeider med. Å se sjangerfokusets resultat ved en sjanger-aktualiserende tekst som *Nostromo* er i seg selv og spennende. Et ønske er å supplere diskursen rundt *Nostromo*, og en smule Conrads narrative metode. Når jeg sier "en smule" er det da oppgaven ikke tillater brede generaliseringer, men diskusjonen vil innebære enkelte henblikk på tre andre av Conrads romaner: *Heart of Darkness* (1889, 1902)², *Lord Jim* (1900) og *The Shadow-Line* (1917).

Det komparative i prosjektet er på flere hold; mellom *Nostromo* og romanen, særskilt i lys av Bakhtins roman-teori, og mellom de fleste andre sjangrene jeg diskuterer. En mini-komparasjon ligger mellom Dostojevskijs *Forbrytelse og Straff* og *Nostromo*, som blir spesielt vektlagt i sammendraget og konklusjonen. Jeg er og komparativt kort innpå Tolstojs *Krig og Fred*, Conrads *Heart of Darkness*, *Lord Jim* og *The Shadow-Line*, samt noen andre tekster av Conrad, og

² Utgitt første gang 1889 i britiske Blackwood Magazine, i 1902 i bok-form i *Youth and Two Other Stories*.

noen få andre forfattere og romaner.

Utgaven av *Nostromo* min lesning baserer seg på er igjen basert på de første engelske utgavene av romanen, og er valgt ut med hensyn til dette og Conrads uttalte foretrekkelse av de engelske førsteutgavene; "I devote particular care to the text of the English Edition always and it is to be considered the standard one" (Kalnins 2009: vii)³. Underliggende faktor er at *Nostromo*, som flere av Conrads romaner, ikke foreligger i én autoritær utgave. Engelske og amerikanske foreleggere har gjort ulikt redigerende arbeid, og Conrad gjorde endringer gjennom flere år etter første publikasjon; han er en av de forfatterne som kanskje aldri ville ha blitt helt ferdig.

2. PRESENTASJON AV FORFATTER OG ROMAN

Joseph Conrad

Som vi kan lese i Zdzisław Najders signifikante biografi om Conrad *Joseph Conrad - A Life* ble Joseph Conrad (Józef Teodor Konrad Korzeniowski) født i desember 1857 i Berdichev (i dag i Ukraina) av polske foreldre.⁴ Berdichev var under stor-Russland, under tsar-veldet. Conrads far, Apollo, var som Conrad ble forfatter, samt oversetter; han oversatte blant annet Shakespeare. I oppveksten leste Conrad mange av de klassiske verkene og forfatterne. Apollo og Conrads mor, Ewa, var begge sterkt patriotiske, spesielt Apollo var politisk engasjert.

Apollo ble i 1861 fengslet av russiske myndigheter. Anklagen var anti-russisk konspiratorisk arbeid, som hadde røtter i Apollos engasjement for polsk uavhengighet fra Russland. Året etter ble begge foreldrene med da fem år gamle Conrad pålagt eksil i Russland av russiske myndigheter. Begge foreldrene døde av tuberkulose, Ewa under eksilet, Apollo i 1869 i Krakow, året etter at han og Conrad hadde fått reise fra Russland.

³ I brev til Fisher Unwin, 27 mai 1919.

⁴ Der hvor ikke annet er opplyst om er Najders biografi *Conrad – A Life* kilde til presentasjon av både Joseph Conrad og *Nostromo* i denne kapittel-delen.

Conrad var enebarn. En onkel tok uoffisielt ansvaret for Conrad etter foreldrenes død.

Conrad levde tre år hos sin bestemor før han sytten år gammel reiste til Marseille i Frankrike, hvor han begynte å studere til å bli seiler (matros, sjømann). Conrad seilte hovedsaklig i forbindelse med the British Merchant Marine (den britiske handelsflåten). Ved enkelte tilfeller seilte han som kaptein, blant annet på turen til Kongo (belgiske Kongo) i 1889-4, som var en inspirasjonskilde til Conrads antakelig mest kjente roman *Heart of Darkness*. *Heart of Darkness* ble senere en inspirasjonskilde til manuset til den kjente filmen *Apocalypse Now* (1979), produsert og regissert av Francis Ford Coppola. Conrad fikk Masters Certificate samme året som han ble britisk statsborger i 1886.

I løpet av tyve år seilte Conrad til mange steder i ulike verdensdeler. Sør-Amerika, hvor *Nostramo* utspiller seg, var et av de første. Vel å merke var han som blant andre Cedric Watts gjør oppmerksom på kanskje aldri i land noe sted i Sør-Amerika, eller hvertfall knapt nok: "He subsequently claimed to have seen Puerto Caballo and La Guaira in Venezuela, to have gone ashore for a few days 'on that dreary coast' and to have 'had a distant view of Caracas' " (NCS: 7).

Conrad møtte sin fremtidige kone Jessie-George i England. De giftet seg og fikk to sønner, Borys og John, og bodde i England hvor Conrad virket som forfatter. Å seile inn i engelsk litteratur, og ha en tilhørighet i det engelske var et ønske, men ikke ukomplisert, tror vi Najder:

Conrad wanted to belong to English literature and to England. This choice was unambiguous and explicit. But he did not want to, or did not know how to – it comes to the same thing – be fully immersed in the English environment. Even had he wanted to, it would have been made impossible by the English tendency to keep foreigners at arm's length – there are many allusions to this fact in Conrad's own books. (CAL: 266)

Da Conrad flyttet til England kom han til en internasjonal stormakt, i sterk kontrast til hans polske røtters tilhørighet. England var en kolonimakt blant annet i Sør-Amerika, etter Spania. I *Heart of Darkness* er det for eksempel vanskelig å ikke se allusjoner til et spørsmål om tilhørighet i 'det engelske' i Marlows refleksjoner ombord på vei nedover mot Kongo (belgiske-Kongo):

The idleness of a passenger, my isolation amongst all these men with whom I had no point of contact, the oily and languid sea, the uniform sombreness of the coast, seemed to keep me away from the truth of things, within the toil of a mournful and senseless delusion. The voice of the surf heard now and then was a positive pleasure, like the speech of a brother. (Conrad 2006: 13)

Marlow er, med egne ord, heller ingen 'typisk engelsk mann'; " 'If I were', said I, 'I wouldn't be talking like this with you.' ". Marlow kommer med denne erklæringen under legevisitten hos den franske 'Doktoren', som han små-snakker med og irritert stiller sarkastiske, kritiske spørsmål til: "Are you an alienist?", etter doktorens spørsmål om "whether I would let him measure my head" og "Ever any madness in your family?" (Conrad 2006: 11, 12). I *Nostromo* er gruvedriveren Charles (Mr) Goulds "[e]nglish, rock-like quality of character [...]" (Conrad 2007: 67) kritisk, men og sympatisk og ironisk, behandlet av fortelleren. Tilhørighets-spørsmålet er sentralt i historien om hele Sulaco, anskueliggjort i den sentrale Conrad-kritikeren Daphna Erdinast-Vulcans ord: "There is no 'us' in Sulaco" (Erdinast-Vulcan 2008: 190).

Valget om å bli forfatter var noe Conrad ofte uttrykte som tilfeldig, eller hell – 'a writer by chance', med Najders ord. Najders tanker går plausibelt i retning av at skrivingen for Conrad var "[...] compensation for- or, as some would say, escape from – the worries and gray humdrum of daily existence into a world created by himself [...]" (CAL: 199). Til tider var skrivingen noe Conrad både slet med og slet seg ut på, blant annet i forbindelse med *Nostromo*.

Conrad var nærmere førti år da han utgav sin første roman (*Almayers Folly*) i 1895. Navnet 'Joseph Conrad' ble til i denne forbindelse, som forfatternavn ('pen-name'). Conrad skrev og publiserte jevnlig, mest romaner og kortromaner, men og noveller og essays. Som forfatter fikk Conrad raskt oppmerksomhet, ble anerkjent, men tidvis og sterkt kritisert. Conrad er til dels i kraft av sin historiske plassering trukket frem som en overgangskikkelse til modernistisk litteratur. I henhold til historisk plassering vil jeg presisere Conrad imidlertid er noe forut for den tydelige modernistiske epoken og bevegelsen.

Conrads første kommersielle suksess var med romanen *Chance* (1914), som solgte langt

mer enn noen andre av hans romaner. *Chanse* gjorde Conrad økonomisk stabil. Conrad var innstilt på å tilpasse seg av økonomiske årsaker, som Joyce Piell Wexler skriver om i "Conrad and the Literary Marketplace". Piell Wexler skriver Conrad var en forfatter som snarere søkte bekreftelse fra 'majoriteten' av lesere, enn uavhengighet; en forfatters uavhengighet var noe forleggere ofte idealiserte på vegne av forfattere. Conrad var opptatt av at hans interesser, hva han tenkte og hadde på hjertet, med Piell Wexlers ord "what he was striving for" (Piell Wexler, i John G. Peters 2010: 78), skulle nå frem, i det legger jeg og inn det å bli forstått. Conrad var en forfatter som gjerne skrev med "the reader in mind". Conrad fulgte ofte rådene til forfatteren, litteraturkritikeren og forlagsmannen Edward Garnett. Garnett var en tid ansatt som 'leser' i London-forlaget T. Fisher Unwin, og fast leser av Conrads tekster. Garnett, forteller Piell Wexler, støttet i sin tid Conrad på profesjonelt med at 'en forfatter måtte følge sin egen kunst, ikke publikums smak'; "I *won't* live in an attic", svarte Conrad, en anekdote, skriver Wexler, om hvordan forleggere ofte idealiserte forfatterens uavhengighet, og kanskje kan vi legge til at Conrad med familie, og hushjelp, levde et høyt middelklasse liv hans inntekt strengt tatt ikke tillot.

Conrad skrev i underkant av tyve romaner, og fler enn tyve kortromaner, korttekster, noveller, samt en samling essays; dette på tredve år. Engelsk var et tredje språk for Conrad, polsk og fransk var hans to første. At engelsk var et språk han lærte seg først i tyveårene, gjør hans litterære virksomhet, i henhold til språklig kvalitet, ikke mindre imponerende. Brev og dagboknotater etterlatt etter Conrad er på trykk et utvalg av steder.⁵

Conrad døde 3. august 1924, 67 år gammel.

Nostromo

Nostromo (*Nostromo – A tale of the Seaboard*) ble publisert første gang 14. oktober 1904, på forlaget Harper & Bros; dette var første britiske utgave. Først løp romanen som serie, som føljetong i magasinet *T. P.'s Weekly*, januar-oktober samme år. *Nostromo* er dedikert til Conrads venn,

⁵ Finnes i CAL, NPCS og *Heart of Darkness*.

forfatteren John Galsworthy, som har uttalt Conrad anså *Nostromo* som sitt 'viktigste arbeide'. Conrad har uttalt *Nostromo* blant hans romaner var "[the one] dearest to his heart" (CAL: 347). Fra *T. P.'s Weekly* – utgaven til boken gjorde Conrad endringer, noen markante. Han utvidet avslutningen i romanen med 12,000 ord (i hovedsak Nostromos forhold til Viola-familien)⁶. Utviklingen av del tre skulle bli " 'the turn of the screw that's to hold everything together [...] The finishing for T P's horror was no end at all in *any* sense' (*Letters*, iii. 167)" (Berthoud og Kalnins: xxvi). I årene 1902-4 arbeidet Conrad også med *Romance*, og forberedte utgivelsen av *Youth and Two other Stories* og *Typhon and Other Stories*, samt han i 1904 skrev *One Day More*, et skuespill i én akt.

Som både Najders biografi og Cedric Watts' informative *Nostromo (Nostromo – Critical Studies)* forteller utførlig om, planla Conrad først *Nostromo* til en rimelig kort tekst, eller lang korttekst. Conrad begynte å arbeide på *Nostromo* i slutten av oktober 1902, og teksten ble stadig et mer utvidet prosjekt. I januar 1903 fortalte han James Brand Pinker, sin litterære agent, at den skulle bli rundt 35,000 ord, i februar " '85 thou[sand]' " (NCS: 19). Boken ble på ca. 170,000 ord, omlag 400 sider, en utvikling Watts finner interessant: "Thus, what had initially been conceived as a short tale dealing with a group of Italian immigrants (Nostromo, Giorgio Viola and Giorgio's family) had developed into an immense and historically panoramic novel worthy of comparison with Tolstoy's *War and Peace*" (NCS: 20). En sammenlikning med *Krig og Fred*, et av Tolstoys mesterverker, er nærliggende, uten å ville bemerke likheten utenom ved enkelte punkter. Først og fremst omhandler de begge en periode med krig, Tolstoy i Russland, Conrad i Sør-Amerika. Dessuten er Tolstoys mest sentrale historiske person, Napoleon, en historisk skikkelse i *Nostromo*. Romanene har en og fellesnevner i historiskfilosofiske betraktninger. Ikke minst er begge romanene kjent for sin bredde, de tegner opp et stort lerret; for Conrad var *Nostromo* hans 'biggest canvas'. Conrad som Tolstoy beveger seg gjennom flere lag i samfunnet som beskrives med en bemerkelsesverdig tydelighet.

I en grytidlig kritikk i det autoritære *The Times Literary Supplement* (1904), ble *Nostromo* beskrevet som "artistic mistake", og med ord som "wordiness" og "shapelessness". "Garnett", skriver

⁶ Avslutningen som den var i *T. P.'s Weekly* er med som tilleggs materiale under "Appendix" i utgaven jeg baserer meg på.

Najder, "turned out to be the only critic who perceived the books real theme" (CAL: 347). Conrad bemerket selv romanens sprikende mottakelse, her sitert via Erdinast -Vulcan: "[...] the novel is mentioned 'sometimes in connection with the word 'failure' and sometimes in conjunction with the word 'asthoning' " (A Personal Record, 98) [...]" (Erdinast-Vulcan 2008: 178). I de fleste andre av Conrads romaner var hans egne erfaringer en stor del av hva som utformet skrivingen, i *Nostromo* i vesentlig grad hans lesning og imaginasjon, vel poengtert av Najder; "Now, in *Nostromo*, with his imagination sustained by barely a few days' personal observations and by extensive reading, Conrad was creating a huge country, its history, all its social classes and political parties, and over twenty protagonist." (CAL: 330). Mange år senere svarer den innflytelsesrike Conrad-kritikeren H. M. Daleski i *The Way of Dispossession* (1977) *Nostromo* blant engelske romaner er spesielt *håpløs*; "*Nostromo* may well have the distinction of being the novel that more than any other in English seems determined to induce its readers to lay it down in despair before they are half-way through it" (Daleski 1977: 113).

At *Nostromo* settes i sammenheng med både episk feil og 'asthoning' er i seg selv interessant. Spesielt begynnelsen, men jevnt over og vel å merke, er fortellingen rik på detaljer – 'wordy', kan trygt sies. Fortellingen er mer og mindre fragmentarisk og preget av repetisjoner, prolepser og analepser; kronologien er brutt opp; årsak og konsekvens er til tider oppløst.

Men hva *handler Nostromo* om? *Nostromo* er en roman det kan være vanskelig å gjenfortelle. Leseren kan bli smittet av *Nostromos* "sudden surfeit of sights, sounds, names, facts, and complicated information imperfectly comprehended" (Daleski 1977: 116), som Daleski har sagt det. Den er og vanskelig å si hva handler om, det vil si, uten at det ikke enten blir for kort eller for langt, eller uten at det ikke enten blir for inkluderende eller ekskluderende. Som en illustrasjon, ville jeg fortelle hva *Nostromo* handler om kunne jeg for eksempel si: *Nostromo* handler om den fiktive sør-amerikanske havne-byen Sulaco, i det like så fiktive landet Costaguana, ifølge Conrad "the imaginary (but true)" (Conrad 2009: x) Costaguana. Som Berthoud og Kalnins gjør oppmerksom på i introduksjonen ("Introduction") er 'The Republic of Costaguana' inspirert av Colombia. Fortelleren trekker historiske linjer fra Sør-Amerikas tid under spansk herredømme (16.-17. århundre), men konsentrerer seg om tiden sent på 1800-tallet og tidlig 1900-tallet. Sulaco bærer

tydelig preg av europeisk innvandring som vi kjenner det fra Sør-Amerikas historie. Sulacos befolkning er en mix av etnisiteter og kulturer. Persongalleriet er hovedsaklig europeisk, i europeisk aristokrati, men fortelleren beveger seg gjennom Sulaco og får frem ulike lag. Takket være kronologien over sentrale hendelser i romanen, et supplement i utvalgt utgave av *Nostramo* ("Chronology of principal events in *Nostramo*", s. 430, 431), kan jeg si hendelsene i romanen strekker seg fra året 1884 frem til 1900. I løpet av tiden hvor hendelsene utspiller seg er Sulaco gjennom to revolusjoner, med antydning til en tredje. Sulaco går fra å 'the Occidental Province of Costaguana' til 'The Independent State of Sulaco' før Sulaco og Costaguana er i krig. I fredens år 1891 blir Sulaco del av 'Costaguanas Occidental Republic'. Sulaco strides mellom, slurvete sagt, nasjonalisme og liberalisme, men grupperingene er interessant komplekse. Avslutningsvis er det tegn til planer om ny revolusjon. Sulacos "fairly large local trade", som fortelleren presenterer innledningsvis, utvides med gjenåpningen av den lokale sølvgruven San Tomé.

Gjentakende ord i *Nostramo* er "material interests". 'Materiell interesse' får en kritisk autoritet over individer og politikk. Utviklingen henger tett sammen med gjenåpningen av den lokale sølvgruven. San Tomé-gruven gjenåpnes av Mr Gould, en tredje generasjons innvandrer fra England, støttet av investoren og billionæren Holroyd fra USA. Gruven gjenåpnes i fredfylt tid i Sulaco, et 'gunstig utgangspunkt', ifølge Mr. Gould. Mr Gould har et klart budskap i å drive gruven til suksess i sin fars navn. Hans far 'døde for gruven' uten videre suksess, det sies presset av lokale myndigheter til å drive den. Mr Gould og Holroyd støtter den første revolusjonen som løsriver Sulaco fra Costaguana, og som får på plass et liberalt 'blanco'-styre hvor Ribiera blir 'President-Dicator'. Fortelleren antyder et fundamentalt paradoks i dyrkingen av materielle interesser i Sulaco: ideologien om vekst og velferd som dyrkingen av materielle interesser tenkes å skulle oppfylle er på et vis hva materielle interesser går på bekostning av. Flere av de sentrale hovedpersonene dør, blir ulykkelige, eller resignerer, og fortelleren antyder en miserabel almenntilstand.

Dette handlingsreferatet er ment som en illustrasjon av hvor vanskelig det er å gjengi *Nostramo* uten at viktige detaljer og aspekter ikke kommer med, samtidig som, så klart, det fungerer som en introduksjon. Nå er denne gjenfortellingen bare én av, jeg vet ikke hvor mange mulige, men

mange, og en som er ekskluderende. Som en illustrasjon av hvor mikroskopisk *Nostromo* og kan fortelles om; hva handler *Nostromo* om? Materiell interesse, i Sør-Amerika. Plottet i *Nostromo* kan sies å være at Sulaco er i krig, flere har lyst på sølvet i sølvgruven, av noe forskjellige grunner. En av hovedpersonene dør, en tar livet av seg. Imidlertid er det grunner til å si *Nostromo* er en dobbel historie. Følger leseren fortellerens fokus på Nostromo (Giovanni Battista Fidanza) ville gjenfortellingen være annerledes, for eksempel: Nostromo, en mann som er likt er mange, som er en 'alles mann', føler seg etterhvert "betrayed" (s. 301) etter å ha fungert som løpegutt for øvrige autoriteter og vært mannen på 'rett sted til rett tid' i mange år. Han finner ut at det sølvet han har vært med på å frakte ut fra Sulaco, for å holde det i 'rette hender' i krigstid, borte fra motstanderens klør, kunne han kanskje komme til å gjøre mer godt ut av enn om de havner i gruve-investorens hender i Amerika. Han sniker til seg sølvbarrer, deler ut litt her og der, og drømmer om hus med kjæresten, Giselle. Han blir skutt ved en feiltakelse. Linda, som egentlig er Nostromos tiltenkte, og som elsker han svært mye, skriker etter Nostromo fra fyrtårnet på en øy like utenfor Sulaco. Og romanen er slutt.

Hva Conrad har satt seg fore å gjøre er ikke et enkelt prosjekt. Flere faktorer ved romanen kan tas som tegn på dette, ikke minst det å holde fokus på mange personer. Romanen har et så rikt persongalleri og mange aktive personligheter at det har ført til eget utførlig studie av "the function of the minor characters", av J. A. Verleun, *The Stone Horse* (1978). Akkurat hvor mange som skal innlemmes blant sentrale personer, mindre sentrale eller små-roller, er gjort forskjellig, for eksempel vil jeg si det er 22⁷ sentrale personer. Romanen slår opp et stort lerret i tid og rom. En fortelling kan fint bevege seg bredt og langt i tid og rom uten at det blir komplisert, men når fortelleren zoom-fokuserer på flere individer og tematikker, som fortelleren i *Nostromo* gjør, kan det begynne å gå utover fortellingen som én fortelling.

Nostromo er en usedvanlig sammensatt narrasjon. Jeg velger å referere til første leseropplevelse: *Nostromo* er en roman i krysningsfeltet mellom ulike sjangre, tenkte jeg. Mer

⁷ Martin Decoud, Emilia/Mrs Gould, Charles/Mr Gould, Holroyd, Nostromo (Giovanni Battista Fidanza, Capataz), kaptein Mitchell, Sir John, Giorgio Viola (Garibaldino), Signora Theresa, Linda, Giselle, Don José Avellanos, Antonia, Dr Monygham, President Ribiera ("the President-Dicator"), general/Pedro Montero, Pedrito Montero (general Monteros bror), Sotillo, Don José Juste Lopez, Hernandez, Don Pepe, Barrios.

presist tenkte jeg på store sjangre som komedie og tragedie, historie og fiksjon. Desuten rommet den brev, legende, myte, skisse. Som Bakhtin sa om romanen vil jeg si om *Nostramo*: "It is plasticity itself" (TDI: 39). Romanen har en utpreget kunstnerisk og uforskende karakter knyttet til en forteller som undersøker og forteller om 'material interests' på et narrativt utforskende vis. Resultatet er en syntese av stemmer, språk og sjangre som kan vekke innsikt og refleksjon i og rundt tematikken.

3. SUPPLERENDE BEGREPER

Jeg har allerede introdusert de fleste begrepene som vil være sentrale i løpet av denne oppgava. Flere av disse er fra Bakhtin, og er 'dialogisme', 'romanisering', 'romansk'. Andre begreper er 'narrasjon' og 'diskurs'. Jeg vil i denne delen supplere med begreper som kommer til å være sentrale og relevante, og beskrive sentrale begreper. I det følgende baserer jeg meg hovedsaklig på Gérard Genettes *Narrative Discourse*, Jeremy Hawthorns *A Glossary of Contemporary Literary Theory*, Jakob Lothes *Conrads Narrative Method* og Jakob Lothe, Christian Refsum og Unni Solbergs *Litteraturvitenskapelig Leksikon*.

Først, *romanen*: I følge *Oxford English Dictionary* er romanen "En fiktiv prosafortelling av betydelig lengde der historisk representative personer og handlinger er beskrevet i et mer eller mindre sammensatt plott" (LL, "roman": 217). En beskrivelse som denne er på et vis selvsagt. Ord som 'fiksjon', 'prosa', 'narrativ', 'historie' og 'plot' er ord som enkelt brukes, men som og brukes forskjellig. Hva som mangler er hva Genette i og med *Narrative Discourse* gikk systematisk til verks for å utvikle, med Jonathan Cullers ord 'en poetikk som skulle stå til litteratur som lingvistikk til språk' (Genette 1980: 8). At romanen er fiksjon vil, som beskrevet i LL, si den forteller om noe 'tenkt' (imaginært), personer, hendelser, og liknende. Romanen kan, som Theodor W. Adorno har skrevet, drive en form for 'ubevisst historieskriving', men i motsetning til historie kan ikke fiksjon falsifiseres. Romanens landskap er det 'mulige'. Roman brukes av og til synonymt med fiksjon.

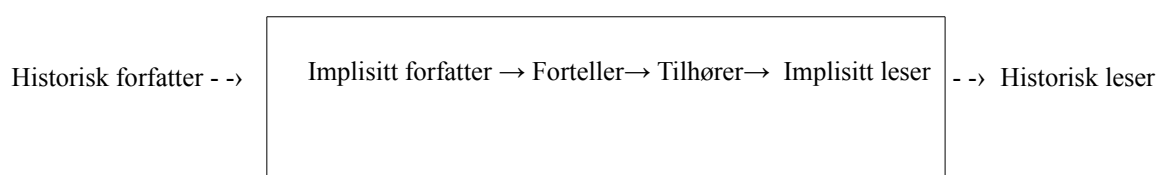
Nostromo mener jeg tydelig utforsker 'det muliges' landskap. Romanen er en relativt lang tekst, noe som henger sammen med hvordan den utvikler et plott med flere personer, handlinger og hendelser, er plassert i tid og rom og vever sammen og utvikler en historie. Romanen er skrevet på prosa, er på et vis en mosetning til lyrikk, da lyrikk tradisjonelt er skrevet på vers.

Fortelling/historie og plot: som foreslått av Russisk formalisme, *fabula* og *sjužet*. Fritt etter Lothe (CNM: 9)⁸, indikerer *fortelling/historie (fabula)* den kronologiske rekkefølgen av hendelsene presentert i teksten, mens *plot (sjužet)* er fikseringen av disse hendelsene, i den rekkefølgen de er presentert og dramatisert i teksten. Som vi vil se er forholdet mellom historie og plott komplisert i *Nostromo*.

Narrativ/narrasjon: i grunn det samme som *tekst*, men mer spesifisert og innrettet mot fortelle-handlingen. Jeg forholder meg til narrativ/narrasjon som presentert i CNM (s. 10), at det er rimelig synonymt med *plot*, fiksering av hendelser, men noe mer teknisk og inkluderende av fortellingen som helhet.

Følgende modell for 'narrativ kommunikasjon', tekst gir en viss oversikt over *Nostromo* som narrativ (fortellende) tekst:

Narrativ tekst



Den norske oversettelsen er hentet fra Lothes "2 / Narrativ kommunikasjon" i *Fiksjon og film – Narrativ teori og analyse* (2003: 27) [1994], tilsvarende hvordan han tegner den opp i "Chapter 1.

⁸ Lothes teoretiske basis i CNM følger på Genette, *Narrative Discourse*.

Introduction" i CNM (s. 14) etter Seymour Chatman.⁹

Forfatter og forteller: disse kan være vanskelig å skille fra hverandre, da fortellerenstemmen aldri ville ha eksistert uten forfatteren. Den *historiske forfatteren* er utenfor den narrative boksen nettopp da han eller hun eksisterer som historisk person utenfor, uavhengig av den narrative teksten. En forfatter er en historisk person, og en skriver, som Erling Aadland legger vekt på i essayet *Fortelleren og skriveren*: "den historiske person som skriver ved å være skribent, som setter sitt navn under det skrevne" (Aadland 2000: 43). Som Genette skriver i *Narrative Discourse Revisited* (1988) kan vi få et "bilde av forfatteren i teksten" (Genette 1988: 141). Denne 'personligheten' eller 'forfatteren' er en implisert forfatter i teksten, eller implisitt forfatter. Det er et bilde leseren danner seg på bakgrunn av teksten, og som tydelig knytter seg til inntrykket av- og uttrykket for 'tekstintensjon'. Som Lothe skriver, i *Fiksjon og film*, "inneber dette at den implisitte forfatteren er ein abstrakt storleik, ein konstruksjon lesaren utfører på grunnlag av alle tekstkomponentane" (Lothe 2003: 32). Nærmere bestemt på grunnlag av uttrykk for verdisyn, eller 'normer', som former og regulerer leserens inntrykk og et 'bilde av forfatteren'.

Fortelleren kan, som Lothe skriver, knytte den narrative teksten til 'den muntlige episke ursituasjonen'. Dette der hvor fortelleren vender seg eksplisitt mot én eller flere tilhørere. Fortellersituasjonen i *Heart of Darkness* er ett eksempel. Marlows fortelling ombord på *Nellie*, med resten av mannskapet som tilhørere, minner om tiden før bøkene, da muntlig historeberetning var vel så vanlig som lesing av bøker, og den muntlige episke ur-situasjonen. Den muntlige fortellingen er nå på et vis supplert og noe erstattet av bøker og narrativ tekst, som innebærer en mer komplisert form for fortellerformidling. Noen narrative tekster kompliserer fortellerprosessen ytterligere og mer enn andre. Ved lesning av Conrads *Heart of Darkness* er det for eksempel vanskelig, vanskeligere enn ved lesning av *Nostromo*, å skille fortellerens stemme (én av fortellerne) fra forfatteren. Marlows stemme kan være vanskelig å skille fra Conrads egen, da Marlow er en førstepersonsforteller tilstede i handlingen, og en forteller som tydelig narrerer over Conrads egne erfaringer. Jeg vil presisere dette er vanskelig hvertfall dersom leseren kjenner til Conrad som

⁹ Seymour Chatman, *Story and Discourse*. Chatmans modell er relatert til Roman Jakobsens kommunikasjonsmodell, "Closing Statement: Linguistics and Poetics", i T. A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, 1960: 350 -77), og Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, *passim*.

historisk person. I *Nostramo* er det enklere, da *Nostramo*, slurvete sagt, er "renere" fiksjon og fortelleren er utenforstående og allvitende, men heller ikke her er det enkelt, som vi vil se senere. Likevel, fortelleren er verken mer eller mindre 'instrument' for forfatteren i *Nostramo* enn i *Heart of Darkness*.

Leser og tilhører: en tilhører i teksten kan som én forteller eller fler tydelig etterlate spor av den muntlige episke ursituasjonen. Innledningsvis i *Nostramo* vender fortelleren seg eksplisitt mot mot et "you" (s. 5, 7) ved to punkter, som kan være både en tiltale til leseren og en eksplisitt tiltale til en skjult tilhører. Fortellerens tiltale vender seg ut mot et publikum som kan være vanskelig å ta som en tiltale til leseren, da teksten på flere punkter aktualiserer en forestilling om en på et vis lukket fortellersituasjon, og da den som vi vil se har preg av muntlig, 'official air', som Bakhtin tilskriver eposet. En tekst kan gi inntrykk av å være skrevet for et visst publikum, eller visse lesere. Vi kan, som med en forfatter, få inntrykk av en implisitt leser i teksten. Den historiske leseren refererer som den historiske forfatteren til en historisk person, den som leser teksten. Som Wolfgang Iser skriver om i "Läserprosessen" har alle lesere sin bakgrunnsforståelse, sin 'virkelighet', med forskjellige erfaringer, interesser og forventninger som former lesningen. Paul B. Armstrong har hevdet: "Uendelig variasjon er mulig i litterær tolkning", men som han og minner om, "men tester for validitet kan likevel avgjøre at noen lesninger er mer plausible enn andre" (Armstrong 1990: ix). En narrativ undersøkelse, som jeg vil gjøre i denne oppgaven fordrer tekstnærhet. Tekstnærhet er et sentralt punkt i grunnlegging av lesing, men: "Teksten oppstår ikkje av seg sjølv, like lite som den eksisterer i et hermetisk lukka rom" (Lothe 2003: 30). Hva Lothe her skriver anskueliggjør ikke minst hvordan grunnlegging av lesing også består i å se teksten i relevante kritiske perspektiv og historisk lys.

Narrativt modus/fortellermodus – dette knytter seg til fortelleren. For Genette er modus noe som 'regulerer' den 'narrative informasjonen', eller, som det ofte er kalt, "representasjonen" av hendelser, personer (etc.). Jeg legger i modus, som Genette, 'distanse' og 'perspektiv'; som Genette er jeg klar over er dette noe upresist. En forteller forteller alltid fra en viss distanse, i et visst perspektiv, som regulerer, eller former, den narrative informasjonen: "[...] that *regulation of narrative information* that is mood [...]" (Genette 1980: 162).

Diskurs– diskurs er vanskelig å definere, og jeg tar her utgangspunkt i nettopp dette, at 'diskurs' er, som Hawthorn skriver, med referanse til Martin Jay: "[...] one of the most loosely used terms of our time" (Hawthorn 2004: 86). Jeg skriver om diskurs angående tre forskjellige emner i denne oppgava: 1) *Conrad-diskursen*, 2) *tematikkens diskurs* ("material interests"), og 3) *diskursen i teksten – Nostromo*. Etymologisk knytter diskurs seg til det latinske *discurrere*, som betyr "a running around in all directions", som antyder noe uferdig og dialogisk. Bakhtin bruker 'diskurs' rimelig synonymt med det russiske *slovo*, som kan bety enten "an individual word, or a method of using words that presumes a type of authority" (Hawthorn 2004: 87). For Foucault er diskurser kort sagt " 'large groups of statements' - rule-governed language terrains", formet av og formende "strategic possibilities" (Hawthorn 2004: 87). Foucaults bruk av diskurs samler seg i hans begrep 'discursive formation'. Når Bakhtin skriver diskurs er enten "an individual word, or a method of using words that presumes a type of authority", er det ikke langt fra hva Foucault synes å mene når han skriver: "sometimes as the general domain of all statements, sometimes as an individualizable group of statements, and sometimes as a regulated practice that allows for a certain number of statements" (Hawthorn 2004: 88). Forskjellen er at Foucault supplerer "the [...] domain of all statements". I formingen av diskurs kan vi og eksklusivt legge til 'fordommer', som Foucault gjør.

Conrad-diskursen referer først og fremst til en tellbar gruppe ytringer, mens *tematikkens diskurs* ("material interests") er mer kompleks. Nettopp her kan jeg komme til et poeng vedrørende dette punktet i denne oppgava. Tematikkens diskurs refererer til 'material interests' som diskurs utenfor fiksjonens verden, men det vil ikke si at tematikken ikke og former en diskurs i teksten. Conrad dramatiserer i *Nostromo* forhold mellom 'ideologi' og materiell interesse. *Diskursen i teksten* henger tett sammen med polyfonien i *Nostromo*, og tekstens narrative variasjon og varierende perspektiver.

4. METODE

I denne undersøkelsen har jeg fokus på sjanger. Metoden er noe nyansert. Jeg går frem med å undersøke teksten i lys av de ulike sjangrene, sjangre jeg har identifisert og som er aktualisert av og i teksten. Med andre ord studerer jeg den narrativt. Undersøkelsen er inspirert av Bakhtins romanteori som sier den moderne romanen er 'plastisk', 'elastisk', og 'dialogisk'. Jeg undersøker forhold mellom de ulike sjangrene, spesielt de ulike sjangrenes forhold til romanen og *Nostramo*. Jeg går rimelig systematisk frem, sjanger for sjanger, men metoden går like fullt ut på å krysse grenser mellom sjangre, som er en følge av tekstens egen sjangerblanding og varierte uttrykk.

'Material interests' er gjennomgangstematikk, men hva fortelleren refererer til med "material interests" er noe uklart. Begrepet dukker opp på flere ulike områder, både i ytringer og handlinger, det uttales og kan identifiseres ved ulike punkter i narrasjonen. Jeg diskuterer tematikken i lys av ulike sjangre, da det gjøres aktuelt av teksten. Jeg ser narrasjonen i historisk lys, og hva jeg betrakter som relevante kritiske perspektiv. Angående det siste, ser jeg hovedsaklig til andre tekster av Conrad, fiksjon og ikkefiksjon, ulike sjangerteorier, Conrad-kritikker og Viktor Sjklovskijs teori om 'underliggjøring', som beskrevet i *Kunsten som grep* (1916).

Jeg tar inn ulike deler av teksten for diskusjon og illustrering. Disse delene velges ut ettersom de er spesielt interessante og relevante med hensyn til sjanger, av og til narrative grep, og da de er spesielt interessante vedrørende tematikken; dette går over i hverandre. Jeg er opptatt av å få med og belyse noen av de mest signifikante episodene i romanen, og av å få frem noe av det som er spesielt interessant ved teksten. Metoden er preget av å ta utgangspunkt i form - sjanger, men er nyansert mellom å diskutere sjanger, og andre aspekter ved form, og tematikk og ulike narrative grep. Dette er i et forsøk på å utforske i, og få frem noe av det komplekse i og ved narrasjonen.

5. SPESIFISERING AV PROBLEMSTILLING

Sentralt i min problemstilling står altså *Nostromos* narrative kompleksitet, med hensyn til både tematikk og litterær form, og i forlengelsen av dette identifikasjonen og diskusjonen av ulike sjangre i teksten. Teksten inviterer til en narrativ undersøkelse i lys av de ulike sjangrene som er aktualisert. Identifikasjonen av ulike sjangre i *Nostromo*, og vissheten om at en narrativ undersøkelse i lys av sjangrene kan være innsiktsskapende i *Nostromo* som tekst, utgjør grunnlaget for min analyse. Prosjektet vil vektlegge å belyse *Nostromos* narrative utvikling og utforskning av den sentrale tematikken – "material interests".

Teoretisk bakgrunnsmateriale er primært Bakhtins teori om romanen og 'dialogisme' i *The Dialogic Imagination* og *Latter og Dialog – Utvalgte skrifter* ("Dostojevskijs polyfone roman i lys av litteraturkritikken"). Bakhtin er valgt ut da *Nostromo* umiddelbart fremstår som dialogisk, og da den aktualiserer ulike sjangre, som Bakhtin trekker frem ved den moderne romanen. Hypotesen er *Nostromo* er en svært (bakhtinsk) 'romansk' roman, som kan illustrere romanens karakter av å "comprehend development as a process".

Lesningen og analysen søker å supplere diskusjonen av Conrads *Nostromo*, og Conrads narrative metode. I konteksten for målet ligger og en tendens i diskusjonen av Conrads fiksjon – tendensen til generelle og abstrakte diskusjoner, og diskusjoner dominert av diskutering av innhold og tematikk fremfor litterær form.

Epitetet og begynnelsen av romanen kommer til å ta stor plass i diskusjonen. Jeg kommer til å vektlegge disse, da jeg finner de spesielt viktige og innsiktsskapende i narrasjonen og tematikken. Epitetet etablerer et spesielt nærvær mellom forfatteren og hans fortelling, som også inspirerer til å relatere *Nostromo* til brevet som sjanger. En eksplisitt sammenlikning mellom *Nostromo* og brevet skjer i "Decouds brev". Begynnelsen er spesielt interessant grunnet innsikten den gir i en narrativ utvikling i romanen. I begynnelsen kan vi se hvordan fortelleren etablerer syn som siden problematiseres. Epitetet er spesielt viktig, og vektlegges i diskusjonen, da tematikken, som vi vil se, allerede her er problematisert.

6. OVERSIKT OVER FØLGENDE KAPITTEL

Oppgaven er delt inn i to hovedkapitler. Grunnen til to hovedkapitler istedet for ett lengre kapittel er at jeg konkluderer en del etter "Decouds brev [etc.] ". Hvorfor ikke ha "Decouds brev [etc.]" sist i et lengre kapittel? Dette fordi jeg velger å følge teksten (*Nostromo*) rimelig kronologisk.

Første kapittel i hovedanalysen vil først ta for seg "Poesi og tragedie" og "Historisk drama". Disse to delene tar spesielt hensyn til epitetet innledningsvis: "So foul a sky clears not without a storm". Jeg finner epitetet spennende og viktig av flere årsaker. Spennende da det ikke er lagt spesielt vekt på i de kritiske tekstene jeg har lest, dette i kombinasjon med hvor innsiktsvekkende jeg finner det i en narrativ undersøkelse. I "Poesi og tragedie" diskuterer jeg epitetet, og effekten av et lyrisk nærvær og et poetisk betydningsoverskudd. Denne diskusjonen leder til diskusjon av romanens dramatisering, og dramatiseringens karakter av tragedie. I "Historisk drama" diskuterer jeg romanens historiske elementer og drama, og gjør en sammenlikning med Shakespeares historiske drama *King John*, som epitetet er hentet fra.

Del 3, 4 og 5 tar hovedsaklig for seg del I og II i romanen, *The Silver of the Mine* og *The Isabels*. Del 3, "Epos, historie og roman", diskuterer hovedsaklig romanens innledning, og spenningen mellom enkelt sagt episk og romansk fortellermodus i *Nostromo*. Del 4, "Sulacos *common folk*, myte og legende", oppholder seg og hovedsaklig i romanens begynnelse. Det er her, i innledningen i del I, vi finner Sulacos 'common-folk' narrert. Her diskuterer jeg myte og legende, og kommer også spesielt inn på fortellers kritiske utforsking. Del 5, "Decouds brev [etc.]", vil på noen punkter konkludere om teksten. Jeg relaterer her *Nostromo* til brevet som sjanger, og gjør en eksplisitt sammenlikning via Decouds brev.

Neste del av hovedanalysen tar særskilt for seg del III i romanen, *The Lighthouse*. Del 1, "Utsikt fra en kapteins dagbok [etc.]" tar eksklusivt for seg episoden med Decouds selvmord, som er en signifikant del av romanen. Jeg relaterer denne delen av teksten til en skisse skrevet av Conrad som sjømann, på grunnlag av en felles 'kartleggende' kvalitet og narrativ distanse. Teksten blir og diskutert i lys av journalisme, grunnet kvaliteter ved teksten og da Decoud er journalist. Del 2

omhandler "Komedie og tragedie" i romanen, og kombinasjonen av dette. Jeg diskuterer her ironien, som er en vesentlig del av *Nostramo*. Siste del, "Roman, historie og fiksjon", berører en sentral tematikk om menneskelig historie. Jeg foreslår her 'eksilet' som en portal for innsikt i den narrative og tematiske kompleksiteten. Dette på bakgrunn av en distanse aktualisert i teksten, og Conrads erfaringer av eksil, og noe spesielle posisjon som polsk-britisk forfatter.

Kapittel fire, del 1 "Sammendrag og konklusjon", oppsummerer oppgaven og prosjektet.

Kapittel 2

1. POESI OG TRAGEDIE

Epitetet fra Shakespeares *King John* – "So foul a sky clears not without a storm" – klinger og synes umiddelbart poetisk, og jeg sier 'synes' nettopp da dreier seg om setningens visuelle kvaliteter.

Epitetet er heller ikke så ulikt et dikt gjennom sin korthet. Selv om dikt, lyriske tekster som regel er korte, med fast form og rytme er det langt i fra å definere hva lyrikk er, noe spesielt moderne lyrikk gjør klart, hvor det er vel så vanlig å finne lyrikken uten fast form. Allerede ca. 300 år f. Kr. gjorde Aristoteles oppmerksom på at tekster på vers ikke nødvendigvis gjør dem poetiske:

The historian and the poet are not distinguished by their use of verse or prose; it would be possible to turn the works of Herodotus into verse, and it would be a history in verse [...] The distinction is this: the one [historikeren] says what has happened, the other [poeten] the kind of thing that would happen.¹⁰ (Aristoteles 1996: 16)

Aristoteles uttrykker her en mening om at poetisk og poesi i streng forstand (inkludert versebruk) er kvaliteter ved språk som *kan* finnes i alle slags typer tekster. Om en tekst er poetisk eller poesi er med andre ord et spørsmål om hva som er den dominerende kvaliteten ved språket i en tekst. For eksempel kan vi snakke om innslag av poesi i ellers prosaisk tekst; setningen fra Shakespeare er et poetisk innslag i en ellers prosaisk tekst. Aristoteles antyder poesi som å innebære et *dikterisk overskudd*, i og ved "says [...] the kind of thing that *would* happen".¹¹ Fra hva Aristoteles her antyder om poesi kan vi se en linje til tankene vi i dag har om poetisk betydningsoverskudd, eller "betydningstetthet" (Janss og Refsum 2003: 28, 29) og ikke minst setningen fra Shakespeare i *Nostramo*. "So foul a sky clears not without a storm" forgriper mening, mer teknisk sagt er den en

¹⁰ Herodotus – gresk historiker (5. århundre f. Kr.).

¹¹ Min intervensjon.

'prolepse', et "flashforward" (Hawthorn 2005: 112), en narrativ foregripelse av senere hendelser. Som i Shakespeares drama er utsagnet en deduksjon, eller slutning. Både hos Shakespeare og Conrad er setningen uttrykk for en *mulighet*. I henhold til Aristoteles tanker om 'historikeren' og 'poeten' i *Poetics* uttrykker setningen som 'poeten' "the kind of thing that would happen". Til forskjell fra 'historikeren' utforsker 'poeten' det *mulige*.

Epitetet står som første narrative setning, sammen med tittelen og dedikasjonen til forfatter og venn John Galsworthy ("To John Galsworthy"). Med andre ord står den uten umiddelbar narrativ sammenheng, eller kontekst. Fortelleren, eller la oss her si *poeten*, gjør ikke motivet kjent for leseren. Motivet er, hvertfall ved første lesning, skjult, noe som har stor narrativ betydning og funksjon. Setningens skjulte motiv og språklige fortetning skaper et betydningsoverskudd som er karakteristisk for en poetisk tekst, eller setning.

Etymologisk kommer ordet *poesi* av gresk *poiein* - lage, tilvirke, frembringe. Ordet lyrikk på sin side knyttes historisk til *lyra*, instrumentet, og med det lyrikk til språklig musikalitet. Ordenes historie sier noe om deres tilknytning, men konvensjonelt har poesi og lyrikk flere kjennetegn. I *Lyrikkens liv* (2003) presenterer Christian Janss og Christian Refsum konvensjoner som er knyttet til lyriske tekster, og som dermed kjennetegner lyrisk diktning: 1) *musikalitet og visualitet* (formen er oftest på vers), 2) *nærhet mellom den talende og det omtalte*, 3) *betydningstetthet*, 4) *selvrefleksivitet* og 5) *korthet*. I henhold til Janss og Refsum er det tvilsomt lyrikk vi leser om kun to - tre av disse konvensjonene er imøtekommet; om kun én, eller færre er det ikke lyrikk.

Setningen hentet fra Shakespeare imøtekommer konvensjonene for lyrikk. Disse konvensjonene er dannet på bakgrunn av lyriske tekster så langt tilbake som 2600 år. "So foul a sky [...]" er lyrikk per disse definisjonene unntatt ved ett punkt: kun 4) *selvrefleksivitet* er tvilsomt, eller ikke umiddelbart noe vi kan si noe om. Jeg'et formidler sin opplevelse, men vi kan ikke direkte si det uttrykker selvrefleksivitet. Epitetet er ikke et dikt. Til det er det muligens for kort, men først og fremst er epitet en bedre beskrivelse grunnet tekstens plassering og funksjon. Setningen aktualiserer som tekst, eller språklig enhet 5) *korthet*. 1) *Musikaliteten* og den poetiske *visualiteten* i setningen oppstår gjennom *assonanser*, vokallikheter, og *allitterasjoner*, konsonantlikheter. 2) *Nærheten mellom den talende og det omtalte* gir den et *lyrisk jeg* og et *lyrisk nå*. Epitetets *jeg*, eller

uttaleinstansen, er lyrisk gjennom det nærværet som er mellom jeg'et og setningens motiv. Jeg'et står overfor noe øyeblikkelig – 'so foul a sky'. Jeg'et sier altså lyrisk: 'jeg er her nå'. Nærværet i nået er på den annen side fravær av distanse. Nærværet – et lyrisk *jeg* i et lyrisk *nå* – er et av de fremste kjennetegnene på poetisk og lyrisk diktning (Janss og Refsum 2003: 19). Sammentrekningen, slutningen fra 'sky' til 'storm' gjør i kraft av setningens manglende motiv setningen gåtefullt poetisk, gir den 3) *betydningstett*, og – overskudd.

I moderne tid har Roman Jakobsen i et innflytelsesrikt arbeid stilt spørsmålet "*Hva er poesi?*" ("*Ce je poesie?*") (1933)¹². Jakobsen spør her etter poesien – 'poesiteten' - det unikt poetiske ved språklige ytringer. Han trekker frem språklig 'fremmedgjøring', vel å merke i positiv forsnakking av poesi: "ved siden av den umiddelbare bevisstheten om identitet mellom tegn og gjenstand (A er A1), er like nødvendig med en umiddelbar bevissthet om at det ikke hersker en identitet (A er ikke A1)" (Jakobsen 2003: 117). Språklig *fremmedgjøring* som beskrevet av Jakobsen beskriver effekten av epitetet i romanen. Til den språklige fremmedgjøringen i *Nostramo* er det hovedsaklig to årsaker; 1) språket og 2) språkets sammenheng. Setningen fra Shakespeare har visse rimelig integrerte poetiske kvaliteter, visuelt og klanglig, som avhenger mindre av en lesers fortolkning enn hva spørsmålet om språklig mening og betydning gjør. Språket i epitetet er poetisk i seg selv, men oppfattes og poetisk gjennom sin sammenheng. Epitetet er som epiteter flest noe løsrevet fra den resterende teksten. Det står uten umiddelbar narrativ sammenheng eller kontekst. Setningens motiv er uklart. Språket i "So foul a sky clears not without a storm" og dens språklige sammenheng fremmedgjør språket, gjør oppmerksom på språkets *arbitrære* forhold overfor verden (A er ikke A1). Én effekt som Jakobsen er spesielt opptatt av er at språket trekker oppmerksomhet mot 'meddelelsen selv', språket blir 'levende på ny'. Denne tanken blir videreutviklet av Jakobsen i 'Poetikk og lingvistikk' (1960) 25 år etter "*Hva er poesi?*". To effekter av det poetiske epitetet jeg vil legge spesielt vekt på, integrerer leseren og fortelleren i større grad. Epitetets plassering, lyriske jeg og lyriske nå etablerer et distinkt nærvær mellom fortelleren og hva han forteller om. Den språklige fremmedgjøringen som gjør at leseren med eller mindre bevisst leter etter fortellerens motiv utover i lesningen, kan skape forventning og spenning og gjøre leseren aktivt interessert.

¹² Opprinnelig publisert i tidsskriftet *Volné směry*, 1933.

Et blikk på Jakobsens 'Poetikk og lingvistikk' kan gi mer innsikt i de integrerte poetiske og lyriske kvalitetene i epitetet. Som Sjklovskij påminner om i *Kunsten som grep*¹³: "[p]å denne måten kan noe være: 1) skapt prosaisk, men bli oppfattet poetisk, 2) skapt poetisk, men bli oppfattet prosaisk." (Sjklovskij 2003: 15). Språket har seks ulike 'funksjoner', ifølge Jakobsen. Språkets *poetiske* funksjon er gjenkjennelig ved at språket retter oppmerksomheten mot 'meddelelsen som sådan'. Dette vil med andre ord si ikke mot *avsender, mottaker, referanse, kode* eller *kontakt* mellom avsender og mottaker, som er de fem andre språklige funksjonene. 'Meddelelsen selv' er å forstå som 'ordene selv', *hvordan* noe blir sagt. Jakobsen definerer språkets poetiske funksjon ytterligere gjennom presentasjon av to språklige akser, eller ordnende prinsipper: *seleksjon* og *kombinasjon*, til sammen en språklig operasjon. Poesi skapes gjennom en *viss* seleksjon og kombinasjon; altså det er her kunsten ligger, kunsten å skape poesi. Når det gjelder dannelsen av poetisk språk, mener Jakobsen seleksjonen skjer utifra 'ekvivalensprinsippet'. Ekvivalensprinsippet er mer konvensjonelt å forstå som et 'likhetsprinsipp' (LL: 196). Poesi skapes i denne forstand gjennom utstrakt bruk av ekvivalens eller likhet, ofte definert som 'parallellismer'. Janss og Refsum har kartlagt fire parallellismer hos Jakobsen: *grammatikalske, semantiske, klanglige*, og via *trykkaksent*. Etter seleksjonen dreier det seg om en kombinasjon utifra 'nærhetsprinsippet', eller 'kontiguitetsprinsippet'. Jakobsen hevder at den poetiske funksjonen i språket fremtrer når: "*ekvivalensprinsippet projiseres fra seleksjonsaksen ned i kombinasjonsaksen*" (Kittang og Aarseth 1998: 274). Poesi er i denne forstand nesten, men ikke helt, ren matematikk mellom likhet og nærhet.

For nærmere definering av det poetiske i epitetet kan vi jakte på parallellismer, eller likhet, ekvivalens, og vi kan gjøre det utifra de fire parallellismene kartlagt av Janss og Refsum. 1) *Grammatikalsk* parallellisme er her ikke å spore. Ikke så rart, da det bare er én enkelt setning å spille på. 2) *Semantiske* parallellismer kan spores på konnotativt nivå, mellom 'sky' og 'storm', jeg vil og trekke inn 'clears', når 'sky' og 'storm' er tatt i betraktning. 3) *Klanglige* parallellismer er tydelige via lydlikhet som gir klangeffekt. Lydlikhetene er i form av allitterasjonene, eller konsonantlikhetene: 'so', 'sky', og 'storm', og i form av assonansene, eller vokallikhetene: 'so', 'foul',

¹³ Min intervensjon

'a', 'sky', 'clears', 'not', 'without', 'a', 'storm'. Hele setningen har altså gjennomført klangeffekt gjennom utstrakt bruk av alitterasjoner og assonanser. 4) Parallellismer via *trykkaksent* opptrer gjennom 'So **foul a sky clears not without a storm**'.

Som nevnt har epitetet et poetisk betydningsoverskudd; som jeg skrev, fritt etter Aristoteles, foreslår setningen 'the kind of thing that *could* happen'. Det poetiske betydningsoverskuddet er ikke resultat av de integrerte poetiske og lyriske kvalitetene alene, men av det skjulte motivet, i alt kan vi si av fremmedgjøringen av språket. I utgangspunktet vil leseren følge opp det poetiske i språket, og tenke at setningen vil referere poetisk, eller billedlig, overført, ikke prosaisk. Den senere narrasjonen kan ikke røkke ved setningens integrerte lyriske og poetiske kvaliteter, men står fritt til å korrigere setningens motiv.

Epitetet finner umiddelbar responsdans i første kapittel (s. 6, 7) hvor Sulacos *vær* beskrives utførlig. De to delene har klare likheter, gjennom ord, tematikk, og konnotasjoner. Sulaco er dominert av mørke, tette skyer; "Before them the head of the calm gulf is filled on most days of the year by a great body of motionless and opaque clouds" (s. 7). I beskrivelsene repeteres ord og tematikk fra "So foul a sky [...]": *tette skyer*. Videre finner vi en tilsvarende naturlig bevegelse, i epitetet mot "storm", i vær-beskrivelsen mot "falling showers"; "At night the body of clouds advancing higher up the sky smothers the whole quiet gulf below with an impenetrable darkness, in which the sound of the falling showers can be heard beginning and ceasing abruptly – now here, now there.". Både i epitetet og beskrivelsene av Sulaco er *mørke* og *stillstand* sentrale konnotasjoner. Mørket som ligger i de mørke skyene og skyggene som beskrives, er imidlertid helt eksplisitt. I epitetet er mørke og stillstand konnotasjoner av "so foul a sky" og gjennom verbet "clear", som impliserer forandring, bevegelse. 'Semantisk parallellisme' er imidlertid en problematisk term. *Nostramo* er ikke et dikt, en poetisk samlet enhet. 'Repetisjon' beskriver mer nøytralt fortellerens grep og hva som her foregår i teksten.

Sulacos klima og beliggenhet gjør Sulaco *utilgjengelig*. Fokus først i beskrivelsen er hvordan det er for skip å komme til Sulacos havn; "On crossing the imaginary line drawn from Punta Mala to Azuera the ships from Europe bound to Sulaco lose at once the strong breezes of the ocean. They become the prey of capricious airs that play with them for thirty hours at stretch

sometimes" (s. 6, 7). Når Plácido lever opp til sitt navn - en stille sjø - er *det* et problem for skipene, eller "the seamen". At storm kan lede til positive forandringer, er utførlig beskrevet av Conrad i *The Shadow Line*. Samme hvor utslettelig voldsomt og uttærende på mannskapets krefter en storm kan være, innehar den en positiv bevegelse på et seilskip som ikke kommer seg av flekken, som ligger og duver på samme sted. I storm er bevegelse, og i perspektiv av 'the seamen' et positivt tilsnitt. Om leseren tolker "So foul a sky [...]" som at noe negativt voldsomt vil skje, sier det muligens vel så mye om fortolkningen som det gjør om tekstens mening og fortellerens motiv. Gjennom vær-beskrivelsene og fokuset på skipene og ubevegelige Plácido er fortelleren oppmerksom mot hvordan naturen spiller inn, naturkreftene.

Fortelleren beskriver Sulacos *mørke* fra en distanse. Fortelleren i *Nostromo* er jevnt over *distansert* fra hva han forteller om, ikke *lyrisk*. Delvis representerer han "the seamen". Som allvitende forteller kjenner han ikke bare deres "saying", men deres tanker og opplevelser: "Your ship floats unseen under your feet" (s. 7). Gjennom fikseringen av deres "saying" om Sulaco kan vi danne oss en forestilling om hvor mørkt det oppleves. Innblandingen av djevelen som hjelpende hånd, et billedlig sagt lys i mørke, sier noe om hvor mørkt det er: "The eye of God Himself – they [the seamen] add with grim profanity – could not find out what work a man's hand is doing in there; and you would be free to call the devil to your aid with impunity if even his malice were not defeated by such a blind darkness" (s. 7). Fortelleren er stor i ordene og billedlig, men ikke villedende. Sulacos "faktiske" forhold tilsier at Sulaco ofte er spesielt mørkt - Sulaco ligger i en bukt, under skyer, med fjell og skog ruvende i bakgrunn. Ved andre lesning vet vi og at et fyrtårn, et lys i den mørke bukten, kommer på plass først senere i historien (jf. *fabula*). Beskrivelsene av Sulacos vær repeteres gjennom romanen, for eksempel i episoden hvor Decoud og Nostromo er ute på 'oppdraget'; det "No wind!" (s. 187) og Sulaco er "[...] sleeping profoundly under its black poncho." (s.189), igjen. Repetisjonene, gjentakelsene i narrasjonen skaper romanens særegne struktur.

Torden og storm, også et ord og konnotasjon i og ved epitetet og vær-beskrivelsen, beskriver senere lyden og opplevelsen av sølvgruven idet "Oh, yes, it had begun" (s. 76):

The great clattering, shuffling noise, gathering speed and weight, would be caught up by the walls of the gorge, and sent upon the plain in a growl of *thunder*. The posadero in Rincón swore that on calm nights, by listening intently, he could catch the sound in his doorway as of a *storm* in the mountains. (s. 79)¹⁴

Fortelleren har beskrevet Mrs Goulds opplevelse av "the first silver ingot" (s. 80) med en distanse som definerer hva som er i sølvet og hva som er i hennes fantasi, forklarende: "and by her imaginative estimate of its power she endowed that lump of metal with a justificative conception, as though it were not a mere fact, but something far-reaching and impalpable, like the true expression of an emotion or the emergency of a principle." Emilia Goulds opplevelse av den første sølvklumpen er ikke ulik Charles Goulds opplevelse av sølv-utvinningen når den er i gang, og sølv fraktes ut i større mengder: "There was no mistaking the growling mutter of the mountain *pouring* its stream of treasure under the stamps; and it came to his heart with the peculiar force of a proclamation *thundered* forth over the land and the marvellousness of an accomplished fact fulfilling audacious desire" (s. 79). Ord og konnotasjoner vi finner i epitetet er repetert i beskrivelsene av opplevelsen av sølvgruven. Slik knyttes epitetet direkte til sølvet og sølvgruven.

Ved to anledninger har *mørke* spesielt og signifikant dramatisk effekt: i episoden hvor Nostromo og Decoud er ute på oppdraget med sølvet, og i episoden med Nostromos død, da Viola skyter feil mann. Episoden med Nostromo og Decoud har som Lothe bemerker, kvalitet av å være en "narrasjon-i-narrasjonen" (CNM: 193).¹⁵ Episoden er plottmessig bemerkelsesverdig kronologisk til denne romanen å være. Den har en enkelt oppbygd spenning rundt oppgaven med å frakte ut sølvet som gjør den dramatisk og underholdende uten å være komplisert. Mørket i Placidobukten gjør situasjonen uviss, eller forsterker uvissheten; de kan ikke se hverandre, ikke om båten beveger seg, og ikke om, som Decoud lurte på etter at Nostromo muligens har hørt en uviss lyd: "Could it be that there is another boat near us in the gulf? We could not see it, you know." (s. 189).

¹⁴ Mine intervensjoner.

¹⁵ Originalt "narrative-within-a-narrative". "Narrasjon-i-narrasjonen" er min norske oversettelse.

At Sotillos skip mangler et lys har et snev av *peripetisk* effekt, med tanke på hvor sølvet havner som følge av dette, Decouds selvmord og Nostromos død. I antikkens tragedie, som beskrevet av Aristoteles i *Poetics*, er 'peripetien', eller omslaget den brå forandringen av noe som gjør tragedien til tragedie. Peripetien kommer som en følge av en 'tragisk feil'. At Sotillos skip ikke lyser er et 'uheldig sammentreff', en tragisk feil. Fortelleren lar her tilfeldighetene og naturkreftene spille inn. Episoden bevarer en spenning, dramatikk mellom Nostromo og Decoud. De er relativt fremmede for hverandre og har gjort seg bemerket på forskjellige måter. Her er de to alene med en felles oppgave. I den uvisse situasjonen, som ikke minst er grunnet mørke, oppdager Decoud Nostromo, og hva han oppdager overrasker ham:

Decoud was surprised at the grimness of his [Nostromos] anxiety. To him the removal of the treasure was a political move. It was necessary for several reasons that it should not fall into the hands of Montero, but here was a man who took another view of this enterprise. The Caballeros over there did not seem to have the slightest idea of what they given him to do. Nostromo, as if affected by the gloom around, seemed nervously resentful. Decoud was surprised. The Capataz, indifferent to those dangers that seemed obvious to his companion, allowed himself to become scornfully exasperated by the deadly nature of the trust put, as a matter of course, into his hand. It was more dangerous, Nostromo said, with a laugh and a curse, than sending a man to get the treasure that people said was guarded by devils and ghosts in the deep ravines of Azuera. "Señor," he said, "we must catch the steamer at sea. We must keep out in the open looking for her till we have eaten and drunk all that has been put on board here. And if we miss her by some mischance, we must keep away from the land till we grow weak, and perhaps mad, and die, and drift dead, until one or another of the steamers of the Compañia comes upon the boat with two dead men who have saved the treasure. That, Señor, is the only way to save it; for don't you see? For us to come to the land anywhere in a hundred miles along this coast with this silver in our possession is to run the naked breast against the point of a knife. (s. 190)

Decoud oppdager *forskjeller*. Nostromo og Decouds tanker omkring utfraktingen av sølvet ville antakelig ha sett svært forskjellig ut om de var fortalt som to historier. Forskjellene fremtrer gjennom dialog, og gjennom Decouds perspektiv og refleksjoner. Situasjonen er en presset situasjon

som får frem forskjellene, deres ulike spontane verdier og syn.

I episoden med Decoud og Nostromo er mørke knyttet til spenning, utsettelse og uvisshet, lagt vekt på av Lothe i CNM (s. 193). Dette narrative grepet er adressert leser, men kan løpe parallelt med uvisshet, utsettelse hos personer i romanen, som i episoden her med Decoud og Nostromo. 'Suspense' er også påfallende i episoden hvor Nostromo dør. Også her er suspense knyttet til mørke. Suspense i *Nostromo* gjør seg aller først gjeldende ved "So foul a sky clears not without a storm". Epitetet legger en "sky" av uvisshet og har en effekt av utsettelse gjennom hele fortellingen. Suspense er ikke vilkårlig i forhold til det poetiske i og ved epitetet. Epitetet har som sagt et betydningsoverskudd. Ingenting skiller årsaken fra betydningsoverskuddet fra årsaken til suspense.

Mørke og stillhet har og en betydningsfull dramatisk effekt i episoden på Isabel-øya hvor Viola tar Nostromos liv, også her med et streif av peripetisk effekt som i et antikt drama. At Viola myrder Nostromo er en tragisk feil, nærmest et uheldig sammentreff. Viola tar livet av grusomme Ramirez, tror han. Viola er kokk, har tjenestegjort under den italienske geriljalederen Garibaldi, laget middag for ham mellom krigene fra sted etter sted. Generalens åsyn henger nå skuende på veggen, Viola ånder lojalt i tro på hans kamp for Italia. I sin klokkeklare tro på Nostromos lojalitet og ærbødighet overfor krigslederen Garibaldi dannes et inntrykk av Viola som, med Aristoteles ord rimelig 'intermediate', som Aristoteles mente var den beste person for et tragisk plot, det vil si for å skape "fear or pity" (Aristoteles 2006: 20, 21). Rammer ulykken en for beundringsverdig person, skriver Aristoteles, skaper det ikke først og fremst frykt og medlidenhet, men "disgust". Episoden har en subtil ironi i hvordan Viola alikevel skyter sin datters 'grusomme beiler'. Nostromo lever farefullt som røver av Sulacos sølv og forleder Viola og Linda. Ironien ligger billedlig sagt i mørke for Viola, som dør, nærmest mekanisk, over Bibelen like etterpå, og når han vet om sin tragiske feil. Viola, en mann som mener religion er for kvinner og Gud for menn, går rett til Bibelen etter å ha forstått hva han har gjort, blikker over Bibelen og dør momentant. Leseren vet her *mer* enn Viola. I overdrivelsen er det vanskelig å ikke oppfatte et visst komisk sus. Ironien, overdrivelsen, og Violas naivitet, sett i forhold til leseren, gjør episoden noe tragi-komisk, men i sin tragedie oppriktig tragisk, for Viola er en "alles mann".

Til tross for den klare konsekvensen og den opplagte feilen sitter leseren igjen med en del spørsmål. Suspense forklarer langt på vei dette. Denne leseren kan ikke la være å spørre seg: hva gjør at fortelleren "myrder" Nostromo? På én måte er svaret enkelt: Nostromo var på feil sted til feil tid, men dette er i historien *innenfra*. Som leser opplever vi en tragisk og trist historisk utvikling hvor sølv og materiell interesse løper parallellt som en drivende faktor. Sølvet er ikke arbitrært i forhold til Nostromos død; ville i det hele tatt noen av dem vært på øya hadde det ikke vært for sølvet? Som leser oppfatter vi helt klart en sammenheng mellom den drivende "materielle interessen" og pessimismen i romanen. Mest åpenbart etter endt lesning er "So foul a sky clears not without a storm" prolepsisk for det tette, ladede og mørke uttrykket for et syn av hvordan materielle interesser kan utspille seg.

Ord og konnotasjoner fra epitetet er repetert jevnlig gjennom romanen. Ordene er brukt både bokstavelig og billedlig, eller både *prosaisk og poetisk*. Repetisjonene, både bokstavelige og semantiske, skaper en struktur leseren blir observant på. Repetisjonene har en poetisk funksjon som Jakobsen tilskriver "parallellismene: de trekker oppmerksomhet mot 'ordene selv', *hvordan* noe blir sagt. I *Nostromo* trekker det særlig oppmerksomhet mot epitetet, hvor ordene først er aktualisert og gåtefulle. Slik blir poesi som sjanger eksponert, som Bakhtin skriver: "The novel parodies other genres (precisely as their role as genres); it exposes the conventionality of their forms and their language; it squeezes out some genres and incorporates others into its own peculiar structure, reformulating them and re-accentuating them." (TDI: 5). I lys av poesi kan vi se at *Nostromo* uttrykker og utvikler mening gjennom poetisk språk og på poetisk vis: gjennom *semantiske og klanglige, visuelle (bokstavelige) repetisjoner*. Det poetiske innslaget tar her form av et epitet i en roman. Oppmerksomheten er vel så mye mot *sjangrene* selv, og fortellerens motiv med epitetet og det poetiske. Leserens vitne til hvordan *poetens* motiv utvikler seg gjennom romanhistoriens løp, og det er et mørkt et, "materiell interesse" i Sulaco. Uten det poetisk gåtefulle ville ikke dette ledemotivet ha utviklet seg subtile, og uten epitetet ville det ikke ha skapt et ekstra nærvær mellom historisk forfatter, forteller og tematikk.

2. HISTORISK DRAMA

"So foul a sky clears not without a storm" rommer en allusjon til et av Shakespeares mange historiske dramaer kretsende om en engelsk konge. Her er kongen John ("Johan uten land"), yngste bror av åtte brødre som ikke var tenkt at skulle arve verken trone eller land. Men slik gikk det altså ikke. *Nostromo* er ikke et historisk drama, men har kvaliteter som gjør det aktuelt å snakke om historisk drama i romanen. Uten å strekke likheten til Shakespeares *King John* for langt vil jeg trekke frem en likhet i underliggjøring av krig. Sentralt hos Shakespeare er oppdraget Hubert får av kong John med å brenne ut øyene på Johns nevø Arthur, da nevøen truer Johns rett på tronen. Handlingene og dialogene tar i stor grad form av *quarrels* om hvem som har rett på områder og trone. Krigen mellom England og Frankrike, det engelske og det franske, blir i dette perspektivet noe underlig.

Fortellerens historiske referanser og imaginære geografiske linjer gir en spesielt historisk og geografisk kartleggende kvalitet, 'historiografisk', jamfør (eng./amr.) 'historiography' (ikke som det norske 'historien om historiefaget'). Innledningsvis finner vi historiske referansepunkter i "spansketiden" i Sør-Amerika. Selv om Sulaco og Costaguana er fiktive navn, er de vel plassert i Sør-Amerika, til og med tatt med på kartet som følger med i de fleste utgivelser av *Nostromo*. Sulaco er troverdig som sør-amerikansk by ikke fordi det er plassert på kartet og fordi det er sagt at ligger der, men grunnet detaljer og navn og skildringene av den sosiale og samfunnsmessige situasjonen. Gruvedrift er, høyst signifikant, ingen fremmed sak i Sør-Amerikanske land. Underveis i romanen finner vi historiske personer, som blant andre Sør-Amerikas brutale frihetsforkjemper Simón Bolívar, og eneherskeren og byutvikleren Napoleon Bonaparte. Via for eksempel Giovanni Battista (Nostromo) fra Italia, Holroyd fra California, Mr og Mrs Gould fra England og franskmannen Decoud trekker romanen imaginære geografiske linjer til andre land enn der hvor handlingen utspiller seg. Sulaco er ikke bare et geografisk referansepunkt i Sør-Amerika, men et historisk. Tiden romanen omhandler er 18-1900 tallet. Sulacos postkoloniale setting er lett gjenkjennelig fra hva vi vet om Sør-Amerika. Referansepunkter i romanen er blitt kartlagt.¹⁶ Hva

¹⁶ Eksempler: Watts, Cedric. 1990. *Joseph Conrad. Nostromo* [1904]. [Red.]Krajka, Wieslaw, Keith Carabine og Owen Knowles. *Contexts for Conrad* -Vol II. 1993.

som er vesentlig i denne sammenheng er de historiske elementene, deres historiografiske aspekt.

Fortelleren veksler tydelig mellom dramatisk og episk fortellermodus. Episke beskrivelser uten tydelig dramatikk finner vi spesielt i første og andre del. Her blir leseren først og fremst kjent med mange forskjellige personer, får innblikk i deres fortid og i deres liv i Sulaco. Dramatikken er subtil. Vi aner at noe kan komme til å skje, en dramatikk, spesielt grunnet epitetet og prolepsen tidlig i første del; innledningsvis i kapittel 1, 2 blir leseren kastet *in medias res* ut i et mylder av informasjon om "the memorable occasion" og "disse dagene" – redningen av president Ribiera ("samt noen få andre fra den styrte regjeringen"). Leserens kan oppleve spenning rundt disse hendelsene og kan få forventninger til at de på en eller annen måte har en stor, eller signifikant, betydning. Leserens må imidlertid vente lenge før hun får høre om 'disse dagene' igjen, og de dramatiseres aldri fullt ut som en sammenhengende historie, men beskrives og fortelles om brokkvis flere steder. En av de mest sammenhengende dramatiseringene er innledningsvis, hvor fortelleren beskriver i detalj hvordan redningsaksjonen foregikk:

He had to lower these gentlemen at the end of a rope out of a hole in the wall of the back, while the mob which, pouring out of the town, had spread itself all along the shore, howled and foamed at the foot of the building in front. He had to hurry them then the whole length of the jetty; it had been a desperate dash, neck or nothing – and again it was Nostromo, a fellow in a thousand, who, at the head, this time, of the Company's body of lightermen, held the jetty against the rushes of the rabble, thus giving the fugitives time to reach the gig lying ready for them at the other end with the Company's flag at the stern. Stick, stones, shots flew; knives too were thrown.
(s. 11)

I del II er vi blitt introdusert for de fleste personene. Mot slutten av del II, etter Decouds brev, begynner plottet å intensiveres. Her farer Decoud og Nostromo ut på oppdraget. Fra og med slutten av del II og i del III er fortelleren i et betraktelig mer dramatiserende modus, for eksempel i episoden med utfraktingen av sølvet i mørket, og på øya hvor Viola skyter Nostromo. Hele teksten rommer mye dialog. Mens hendelsene i del I og II har preg av være dagligdagse, er hendelsene i del III mer usedvanlige og dramatiske: farefulle oppdrag, fangenskap, selvmord, tyveri i stor stil,

bedrag, mord, død. Utover i del I og del II forsvinner nærmest the "memorable occasion" i en mengde informasjon uten en klar historisk utvikling. Dette skjer uten at hendelsen fortellingen kan sies å begynne med, direkte følges opp. *Hva* som er det 'historiske' og 'dramatiske' stilles med andre ord spørsmålstegn ved. Fortelleren fokuserer på mange forskjellige personer og dramatiserer deres liv, alle tett knyttet til historien om sølvet.

Conrad dramatiserer utviklingen av materiell interesse, og fører en historisk anskueliggjøring av dette som fenomen i en sør-amerikansk og postkolonial setting. Han planter fenomenet midt i kjernen av europeisk og amerikansk imperialisme. Han dramatiserer først og fremst Nostromos liv, rundt Nostromo, hans liv om, og her kan vi si det med fortellerens ord, "treasure and love". Her er dramatiseringen tydelig; her er en helt, hovedperson, protagonist. Hans indre liv står sentralt, er i siste del emne for utforskning og endring. Nostromo blir mer interessant etter og underveis i oppdraget med å frakte ut sølvet. Episoden rommer en presset situasjon hvor både Nostromo og Decoud utviser en del av sin personlighet, eller syn og verdier. Vi blir kjent med Nostromo hovedsaklig av to årsaker. For det første fordi det er en presset situasjon som får frem Nostromos mer spontane reaksjoner og reflekser, for det andre er det en episode hvor fortelleren *lar* oss bli kjent med Nostromo, har Nostromo som emne. Etter episoden hvor Nostromo og Decoud frakter lekteren med sølv, følger tre spesielt dramatiske episoder med Nostromo: episoden på øya hvor han får opplevelsen av å være "Betrayed!"; episoden, samtalen med Dr. Monygham hvor han halvt patetisk dramatiserer sin egen bortgang av "Capataz"; til sist episoden hvor han dør. I denne delen finner jeg det kun hensiktsmessig å si noe mer om siste punktet. Fyrtårnet ville antakeligvis aldri ha vært reist på Isabel-øya var det ikke for Nostromo. I tanken på dette ligger det en grusom ironi. Ironien kan tenkes som skjebnens ironi, men da en platt en, sammenlikner vi den med hva vi finner i en klassisk tragedie som Sofokles' *Kong Oidipus*. Oidipus, iferd med å innhente sin historie og avverge sin skjebne, fullkommengjør den. Skjebnens ironi i *Nostromo* er en form for avmystifisert skjebnens ironi, ikke en påført via en mystisk forbannelse mediert via et orakel, som oraklet i Delphi forutser Oidipus' skjebne. Dessuten, tragedien stikker ikke spesielt dypt da Nostromo har falt som helt.

Conrad benytter seg ikke minst av 'underliggjøring' for å sette 'materiell interesse' i

perspektiv, ikke akkurat med dramatiserende effekt, men med et stikk av historisk innsikt og anskueliggjøring. Conrad og Shakespeare har noe av samme underliggjøring av krig. Shakespeares *King John* konsentrerer seg om en konge, personer og en krig flere hundre år tilbake. Han dramatiserer rimelig fjern fortid. Conrad dramatiserer ikke krig i et historisk tilbakeblikk, men med en *distanse*. Distansen knytter seg både til fortellerens distanse, og Conrads "eksilske" distanse til romanens emne, imperialisme, som vi vil se tydeligere senere i diskusjonen. Shakespeare underliggjør ikke krigen akkurat som Conrad, men de får begge krig til å fremstå som *spill*. Hos Shakespeare fremstår krigen som et spill om arvelig rett på trone og områder. Ikke minst blir krigen noe tragikomisk via personenes 'slette' kunnskap om eget opphav. For Sjklovskij er underliggjøringen en viss syntaktisk og semantisk kombinasjon av ord som skulle gjøre 'stenen til sten':

Kunstens mål er å gi oss følelse for tingen, en følelse som er et syn og ikke bare en gjenkjennelse. Kunstens virkemiddel er "underliggjøringen"¹⁷ [...] den vanskeliggjorte forms virkemiddel, som øker vanskeligheten og lengden av persepsjons-prosessen, for i kunsten er persepsjons-prosessen et mål i seg selv og må derfor forlenges. Kunsten er en måte å oppleve tingenes tilblivelse på [...]
(Sjklovskij 2003: 18)

Underliggjøring slik Sjklovskij forstår den beskriver flere punkter av narrative grep i *Nostramo*, ned i noe så smått som "The two wings, shut up " (s. 74), som beskriver papegøyen i Casa Gould.

Underliggjøringen av krigen er et mer signifikant grep av underliggjøring:

On this memorable day of the riot his arms were not folded on his chest. His hand grasped the barrel of the gun grounded on the treshold; he did not look up once at the white doom of Higueroa, whose cool purity seemed to hold itself aloof from a hot earth. His eyes examined the plain curiously. Tall trails of dust subsided here and there. In a speckless sky the sun hung clear and blinding. Knots of men ran headlong; others made a stand; and the irregular rattle of firearms came rippling to his ears in the fiery, still air. Single figures on foot raced desperately. Horsemen galloped

¹⁷ [i fotnote] "Ostranenije, av *stranno* = underlig".

towards each other, wheeled round together, seperated at speed. Giorgio saw one fall, rider and horse disappearing as of they had galloped into a chasm, and the movements of the animated scene were like the péripéties of a violent game played upon the plain by dwarfs mounted and on foot, yelling with tiny throats. Never before had Giorgio seen this bit of plain so full of active life; his gaze could not take in all its details at once; he shaded his eyes with his hand, till suddenly the thundering of many hoofs near by startled him (s. 22)

Som Hawthorn har gjort oppmerksom på er det her innimellom uklart om vi blir informert om fortellerens blick eller Viola. Er det fortellerens beskrivelse, eller var dette i Violas tanker: "and the movements of the animated scene were like the péripéties of a violent game played upon the plain by dwarfs mounted and on foot, yelling with tiny throats"? I Sulaco som hos Shakespeare foregår krigen i bakgrunn. Som leser får vi hos Conrad ikke først og fremst vite om krigen gjennom fiksering av krigs-hendelser. Vi får vite om det da det helt eksplisitt uttrykkes *at* det er krig. Beskrivelsen her er en av de få inntrykkene leseren får av krigen. Gjennom beskrivelsene av Mrs Goulds reise og hennes opplevelse av den får vi og inntrykk av krigen, men ikke direkte. Her får vi inntrykk av en miserabel allmenntilstand, en konsekvens, som ikke kan avskjæres fra krigen. Gjennom "the movements of the animated scene" manifisterer Conrad den fysiske kampen mellom mennesker som noe nærmest unaturlig, eller kanskje snarere overnaturlig. Han forsterker inntrykket av noe usannsynlig og absurd ved å sammenlikne kampen med "the péripéties of a violent game played upon the plain by dwarfs". Inntrykket av noe smått forsterkes ytterligere gjennom "tiny throats" og hvordan kampens hete, hester og menn nærmest blir forsvinnende små og får all sin mening fordampet bort under "the white doom of Higuerota, whose cool purity seemed to hold itself aloof from a hot earth". Kamp-scenen blir liten og ubetydelig under det store, høye fjellet som rager opp i all sin hvite kjølighet. Mye kan sies om Conrads symbolikk, men hovedpoenget her er at mennene og hestene i kampen fremstår som miniatyrer på et spillbrett.

Epitetet gir romanen en ytterligere karakter av historisk drama. Allusjonen til *King John* kan gjøre at leseren trekker en tematisk linje fra krigene i Sulaco til krigen i *King John*. Selv om "materiell interesse" ikke er like tydelig i *King John* er det latent aktualisert gjennom dramatikerens

(Shakespeares) perspektiv som dramatiserer krigen mellom England og Frankrike som et personlig motivert spill om rett på områder og trone, makt og arverett. Epitetets samlede stemme kan dessuten tenkes som et velformulert utbrudd ikke så helt ulikt Constances, Arthurs mors, fortvilelse og hån over "modern invocation", og "a lady's feeble voice", i patriarkatet; "O, that my tongue were in the thunder's mouth! Then with a passion would I shake the world [...]" (Shakespeare, i *Complete Works*: 346). Til tross for hvor absurd det er med Conrad med 'a lady's feeble voice' er ikke sammenlikningen så absurd. Både Conrad og Constance er *inside-outsiders*, i sterke posisjoner, men noe på siden, med sterke meninger om nasjoner og menneskers valg og historie i en tid som innebærer krig, Conrad som forfatter i England, Constance som kvinne i det engelske og franske patriarkatet. Gjennom epitetet vekker Conrad interesse og oppmerksomhet ved å sitere og ordlegge seg i kraft av en av Englands (og verdens) mest kjente og anerkjente forfattere. Å låne fra Shakespeare er, 'poetisk' sagt, å legge sin 'tunge' "in the thunder's mouth". Når jeg trekker en linje fra epitetet til Constance er det altså med tanke på tematiseringen av 'torden' i epitetet og *Nostramo*. Conrad benytter seg av 'torden' som trope til å beskrive opplevelsen av sølvgruvens maskineri, som i "The great clattering, shuffling noise, gathering speed and weight, would be caught up by the walls of the gorge, and sent upon the plain in a growl of *thunder*": "There was no mistaking the growling mutter of the mountain pouring its stream of treasure under the stamps; and it came to his heart with the peculiar force of a proclamation *thundered* forth over the land and the marvellousness of an accomplished fact fulfilling audacious desire." I torden ligger det kraft, som Shakespeares Constance tydelig gir uttrykk for, og 'torden' har gjennom sine konnotasjoner en særlig språklig, narrativ kraft.

Epitetet bevarer en kvalitet av historisk drama i seg selv ved å ha prolepsisk funksjon. Et vesentlig spørsmål er: gjør den det? I *King John* er setningen kong Johns deduksjon av hans budbringers redselsfulle blikk og bleke ansikt. Budbringeren har akkurat kommet fra Frankrike, kong John venter siste nytt. Budbringerens beskjed bekrefter kong Johns mistanke om at moren til kong John er død, og at franske tropper er på vei inn i engelsk territorium. Epitetet responderer på flere hendelser underveis: revolusjonene, krigens utbrudd, men ingen av disse griper narrasjonen som helhet. Den gjennomgripende hendelsen er utviklingen av materiell interesse, hvordan den blir

dominerende, og mennesker dør og blir ulykkelige. Hendelsen griper som Bakhtin skriver om romanen, inn i 'nået' og 'fremtiden'. Utviklingen av materiell interesse i Sulaco er ikke ferdig historie når siste linje er lest. *Nostromos* historiske referanser kan skape en ekstra "fear and pity" som Aristoteles mente den beste tragedien gjorde. Romanen er i og for seg vanskelig å avgrense fra den historiske forfatteren, med epitetet enda vanskeligere. Epitetet er strengt tatt utenfor fiksjonens ramme, en inside outsider, ord i "eksil" mellom forfatterens verden og fiksjonens, i fiksjonens ytterkant. Epitetets diffuse stilling i forhold til fortellingen og den historiske forfatteren skaper et spesielt nærvær mellom forfatteren og hans fortelling, som kan smitte over på lesningen, leserens opplevelse og oppfattelse av teksten.

3. EPOS OG ROMAN

Nostromo har enkelte fellestrekk med eposet, spesielt i begynnelsen. Disse episke trekken bidrar til en narrativ utvikling og kontrast. *Nostromo* har flere elementer som gjør verket 'tidløst'. Innledningen (første, andre kapittel) har noe 'tidløst' over seg, som eposets sanger og tilhørere stod overfor et 'tidløst' epos, en beretning som med Bakhtins ord er fullstendig "walled off" temporalt og hierarkisk. Presentasjonen av Sulaco bærer preg av dette. Presentasjonen av Sulcaos klima og vær etterlater et statisk inntrykk. Sulacos vær og klima er stabilt ustabilt. Presentasjonen av Sulaco gir i det hele tatt inntrykk av et statisk og tidløst rom, men dette endrer seg. Med Bakhtins ord: "Time, as it were, thickens", blir en del av hva som former historien i romanen. 'Tid', skriver Bakhtin, blir "artistically visible" i romanen, og han legger til: "likewise space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history" (TDI: 84). I sterk kontrast til eposet blir tid og rom i *Nostromo* "artistically expressed", som Bakhtin skriver om romanens 'tid-rom', som han introduserer som og kaller 'kronotop'. *Nostromo* har en episk innledning, og skifter mellom episk og dramatisk

fortelling i en tekst som helhetlig sett er en kritisk roman. Det Conrad gjør i *Nostramo* er ikke så ulikt hva han gjør i *Heart of Darkness*, han etablerer et på et vis 'uproblematisk' blikk som han siden stiller i et kritisk lys.

Innledningsvis, del I, er fortelleren episk tilbakeskuende, tar som eposet utgangspunkt i et regionalt eller nasjonalt område og en signifikant del av dets historie. Måten fortelleren skisserer ulike sider ved Sulaco på er ikke så ulikt hvordan fortelleren (sangeren) presenterte tid og rom i eposet. Innledningen er bemerkelsesverdig folketom, som og gir et tidløst og statisk preg, det vil si som i et klassisk epos som gjerne innledet med en mytisk historie fra gude-verden og lot mennesker utebli. Fortellerens første setninger er:

In the time of Spanish rule, and for many years afterwards, the town of Sulaco – the luxuriant beauty of the orange gardens bears witness to its antiquity – had never been commercially anything more important than a coasting port with a fairly large local trade in ox-hides and indigo. The clumsy deep-sea galleons of the conquerors that, needing a brisk gale to move at all, would lie becalmed, where your modern ship built on clipper lines forges ahead by the mere flapping of her sails, had been barred out of Sualco by the prevailing calms of its vast gulf. (s. 5)

Utsnittet her gir kun et inntrykk. Alle punktene over, utenom at han er episk tilbakeskuende, kan ikke illustreres uten å sitere flere sider, for mye tekst. Som utsnittet illustrer opphøyer fortelleren både det antikke og det moderne, samtidig som han etablerer en noe syrlig tone, et kritisk blikk på nær fortid – 'spansketiden'; de spanske erobrerne "deep-sea galleons" er "clumsy", mens "your modern ship" ville fare lett med høye seil ut av Sulaco. Fortelleren gjør her hva Bakhtin mener er mulig; "to conceive even "my time" as heroic, epic time, when it is seen as historically significant; one can distance it, look at it as if from afar (not from one's own vantage point but from some point in the future)" (s. 14). Fortelleren er utenforstående (autoral), og distansert og til dels tilbakeskuende, ser på "nåtiden" som fra "some point in the future". Fortelleren opphøyer og det antikke, som han skriver, det antikke er "luksuriøst vakkert" -, også et felles-trekk med eposet som opphøyet fortiden og det 'antikke':

The epic past is called the "absolute past" for good reason: it is both monochronic and valorized (hierarcical); it lacks any relativity, that is, any gradual, purely temporal progressions that might connect it with the present. It is walled off absolutely from all subsequent times, and above all from the times in which the singer and his listeners are located. (TDI: 15, 16)

Som eposet fokuserer også fortelleren i *Nostromo* på spesielle hendelser som har hatt en stor betydning regionalt og nasjonalt, samt han fremhever personer som har opptrådt på 'helte'-vis, som Homer fremhevde Odyssevs og Akillevs. I *Nostromo* er "the memorable occasion" redningen av president Ribiera ("samt noen få andre fra den styrtede regjeringen"). I *Nostromo* er 'helten' først og fremst Nostromo, ikke minst anskueliggjort i disse ordene; "It could very well be said that it was Nostromo alone who saved the lives of these gentlemen. Captain Mitchell, on his part, never left them till he had seen them collapse, panting, terrified and exasperated, but safe, on the luxuriant velvet sofas in the frist class-saloon of the *Minerva*." (s. 12). Dessuten florerer det av epiteter rundt heltene. Epitetisk rikdom kan påminne om Homers (blant annet) 'lett-fotede' og 'rappfotede' Akillevs. Bare i løpet av de to første sidene, fra og med side to andre kapittel, blir vi introdusert for kaptein Mitchell - "Our exellent Señor Mitchell" og kaptein Mitchell "Fussy Joe", og Nostromo - "Nostromo – invaluable fellow" og Nostromo, a fellow in a thousand".

Personer som er aktive i romanens *nå* ikke er presentert før i andre kapittel, side to, som forutenom kaptein Mitchell og Nostromo er president Ribiera ("samt noen få andre [etc.]"), som skaper en ekstra effekt av liv og røre når de først introduseres. Første kapittel rommer og personer, men dette er *legender*, eller forhistoriske skikkelser, uten navn og ikke helt identifiserte, som og trekker en linje til eposet med innblanding av myte, legende og mytiske skikkelser innledningsvis.

Nostromo kan tenkes som en splittet eller dobbel historie: én om Sulaco og én om Nostromo. En inndeling som denne er ikke så ulikt hva vi finner i de klassiske greske eposene: en *helt* og *nasjonalt*, eller regionalt område. Fortellerens interesser kan virke splittet, noe som i og for seg og er interessant når vi vet hvordan Conrad utviklet historien, at det begynte med 'noen italienske

emigranter' og ble til 'en stor panoramisk roman'. Vi ser det ikke minst på 'helten'. Helten – Nostromo – eksponeres og stilles spørsmålstegn ved. Andre individer er klart i fokus og er vel så interessante og viktige som den presenterte og eksponerte helten. Særlig kaptein Mitchell bevarer det episke perspektivet. For ham er bemerkelsesverdig mye "historical" og Nostromo hans 'uvurdelige' mann. Conrad aktualiserer episk fortellermodus innenfor en romanfortelling som etterhvert blir en tydelig kritisk diskurs, og som har en kritisk forteller. Utviklingen er en 'romanisering' av den dominerende episke diskursen innledningsvis, som altså ikke kunne skje i et epos, men som kan skje i romanens elastiske narrativ, innenfor en 'romansk' ramme.

Nostromo utvikler en historie hvor det nittende århundre, 'moderne tid' og postkoloniale Sulaco er tematikk, med fokus på utvikling, progresjon og 'materiell interesse'. Objektene er klart tegnede individer, og vi kan tenke narrasjonen som dobbel og ved det 'aktive' møte som formes mellom individer, deres tanker og handlinger, og 'bakgrunn'. Med historikeren Whites ord om 'kronotopisk' litteratur, 'bakteppet' blir 'aktivt':

Much more "active" than what used to be called "the background" or "scene" of the action by an older criticism or what narrative historians call "the context" of the acts, agents, and events whose story they wish to tell, the chronotope lies half between and environment or milieu, on the one side, and the fantastic "Zeitgeist" of Hegelian historical metaphysics, on the other. For the chronotope belongs neither to nature nor to culture, but is the form that the mediation between these two orders of existence takes in discrete historical places and time periods. (White 2010: 241)

Fredric Jameson skriver i *The Political Unconscious* at i *Lord Jim* er "the sea" en kronotop¹⁸. Som White skriver former 'havet' bilder, temaer, motiver, og symboler, og dermed mye av innholdet. *Lord Jim* aktiviserer 'det nittende århundre som kronotop': havet er "precapitalist zones of the globe" (White 2010: 241). I *Nostromo* aktiviseres det nittende århundre som 'tid-rom' ved å gjøre kritiske punkter i og mellom natur og kultur til 'aktivt bakteppe'. Vi kan i *Nostromo* identifisere (fra epitetet) 'foul sky' og 'storm', Sulacos stabilt ustabile klima og vær, og mørke og stille Placido som

¹⁸ Referanse: White 2010: 241.

'containere' for innhold, de former som havet i *Lord Jim* bilder, temaer, motiver og symboler, og innhold. De fungerer som kronotoper for hvordan det nittende århundrets materielle interesser, med fortellerens ord, "thundered forth", samtidig for hvordan materielle interesser er noe om foregår i det stille og mørke, eksplisitt gjennom Nostromos stjeling fra sølvet. Den stille og mørke havnebukten Placido fungerer og som 'container' for det utilgjengelige og uoppnåelige i og ved Sulaco, som sosiopolitisk stabilitet, europeisk og amerikansk 'idealistisk' fremferd, og ivaretar som den lokale myten og legenden om Azueras 'hellige' gull en egen autonomi i favør av 'lokale' Sulaco.

Som tidligere påpekt skaper fortelleren innledningsvis en kontrast mellom den moderne "nåtiden" og den spanske erobringstiden. Gjennom romanen trekker han en implisitt linje mellom disse to punktene i historien. Han trekker en tematisk, og med det historisk, tråd i og med 'materiell interesse'. "The plot of *Nostromo* takes place during the mid – 1880s, precisely when the process of frontier colonization ceases in the Americas" (Bonney 1993: 207), skriver William Bonney i *Contexts for Conrad*. Nettopp i denne tiden, hvo imperialisme, kolonialisme, og nasjonalistisk revolusjon mot koloniherrdømme er iferd med å gli over i 'historien', skriver Conrad *Nostromo*. Fortelleren etablerer innledningsvis et på et vis uproblematisk blikk eller verdisyn, det vil si et som ikke utfordret det konvensjonelle i Conrads nåtid hvor 'moderne fremskrittstro' preget Europa og Amerika (USA). Dette samtidig hvor 'spansk koloniherrdømme' var iferd med å gli over i historien som del av en "unpleasant past" (Bonney 1993: 208). Gjennom romanens løp problematiseres dette synet, da fortelleren vever sammen en historie som stadig vekker grunner til å stille seg kritisk og til 'egen samtid', moderne fremskrittstro. Dessuten gjør han dette på et vis som aktualiserer spørsmål om historie, historisk bevissthet og sammenheng, helt eksplisitt gjennom ytringer og ved å gjøre 'historieberetning' til objekt i romanen, og teknisk gjennom problematisering av kronologien. For eksempel Mrs Goulds ytring: "It had come into her mind that for life to be large and full, it must contain the care of the past and of the future in every passing moment of the present. Our daily work must be done to the glory of the dead, and for the good of those who come after" (s. 373), aktualiserer tematikken helt eksplisitt.

La oss kort sammenlikne med *Heart of Darkness*. I *Heart of Darkness* gjør Conrad bruk av en ytre rammeforteller som etablerer et konservativt blikk før Marlow begynner sine refleksjoner og

sin fortelling. Før rammefortelleren overlater ordet til Marlow, kommer han med en bemerkelsesverdig ytring: "What greatness had not floated on the ebb of that river into the mystery of an unknown earth?" (s. 5). Utsagnet og uttrykksmåten kan sies å være typisk imperialistisk, eller et stykke "imperialistisk fraseologi" (Lothe 2003: 217); fra Europa kommer det 'storhet' til 'resten av verden', impliserer fortelleren. London/England er her 'sentrum i universet', innehar en spesielt siviliserende og uovervinnelig rolle i verdensammenheng. Marlow utvider med ett perspektivet: "And this also", said Marlow suddenly, "has been one of the dark places on the earth" "(s. 5). Han legger til:

I was thinking of very old times, when the Romans first came here, nineteen hundred years ago – the other day.... Light came out of this river since-you say Knights? Yes, but it is like a running blaze on a plain, like a flash of lightning in the clouds. We live in the flicker – may it last as the old earth keeps rolling! But darkness was here yesterday. (s. 6)

Marlows utvidede perspektiv kritiserer subtilt det konservative blikket, eller som jeg tidligere har skrevet i "Heart of Darkness – kolonialisme eller kolonialismekritikk?" (2010): "Fortellermessig utvider her Marlow det historiske perspektivet på London/England [...]. Auraen han bryter er rammefortellerens konservative blikk. Nå foregår vel å merke dette bruddet noe i det stille [...] Kritikken er ikke direkte, eller eksplisitt, men fremtrer som en følge av den historiske perspektiviseringen, og imaginasjon. Sånn sett er kritikken noe utilgjengelig" (Melberg 2010: 2, 3). Marlows videre fortelling opprettholder en spenning omkring 'det som ikke er sett' og 'det som ikke er hørt' ennå, i og med jakten på, søkenen etter, oppsporingen av Kurtz. Marlow 'vil høre ham tale', og hva han oppdager – svindlingen, tyveri av elfenben – stiller helt klart imperialismen og kolonialismen i et kritisk lys. Kurtzs siste ord: "The horror! The horror!" gjør ikke saken noe bedre. *Heart of Darkness* inviterer til kritisk tenkning ikke bare om konkrete handlinger, men interessene og verdisynene – 'ideologien' – som ligger som mulige forutsetninger for handlingene. I *Nostromo* foregår noe av den samme narrative utviklingen, men Conrad gjør ikke her bruk av en

rammeforteller og en indre narratør, men en utenforstående aural forteller, som har en egen troverdighet i at han har 'vært i Sulaco' – "those of us who have been to Sulaco" - , og flere forskjellige perspektiver og stemmer.

Spesielt forholdet mellom kap 1-2 og 3-8, del I, er bemerkelsesverdige med tanke på synet som etableres og hvordan dette problematiseres. Denne delen er spesielt interessant da det her tydelig begynner å problematiseres. Vi finner her en problematisering av 'helten'. Synet innledningsvis er som sagt et 'uproblematisk' blikk, eller syn, i tråd med moderne fremskrittssiver og -optimisme, i en ukritisk episk opphøyelse. Vi kan spore en problematisering som går hånd i hånd med polyfonien, ulike perspektiver, og en 'kritisk forteller', i sterk kontrast til eposets 'repeterende' og opphøyende sanger. "It might have been said that there he [Nostromo] was only protecting his own" (s. 3) er første setning i tredje kapittel. Nostromo er presentert som 'Sulacos helt', men fremstår ikke lenger som 'udiskutabel helt' etter dette, og hvertfall ikke ettersom Theresa kommer inn i bildet: "He thinks of the casa? He? [...] I know him. He thinks of nobody but himself" (s. 17).

Nostromo er et godt eksempel på hvordan fortelleren etablerer et syn som han siden problematiserer. *Nostromo* utvikler en kritisk diskurs gjennom ulike stemmer og perspektiver, hvor 'materiell interesse' som fenomen former diskursen. For eksempel finner vi kritiske perspektiv i Violas underliggjorte syn på krigen: "like the péripéties of a violent game", og Mrs Goulds kommentar om "the religion of silver and iron" og hennes blikk på Charles Goulds 'idealistiske' materielle interesse: "Charles Gould's fits of abstraction depicted the energetic concentration of a will haunted by a fixed idea. A man haunted by a fixed idea is insane. He is dangerous even when that idea is an idea of justice; for may he not bring the heaven down pitilessly upon a loved head?" (s. 271). *Nostromo* problematiserer og konkret gjennom hvordan materiell interesse dramatiseres, med fokus på tragiske og triste konsekvenser. Materiell interesse i Sulaco henger tett sammen med ideologi, politikk og business. Edward Said skriver at Conrad i *Heart of Darkness* impliserer hvordan "the business of empire, once an adventurous and often individualistic enterprise, had become the empire of business" (Said 2006: 424). Sids ord er spesielt interessante i forhold til Holroyds ytring vedrørende den amerikanske 'elitens' suksess:

"bound to take over the world". Conrad knytter materiell interesse til et lands (områdes) naturressurser. Han dramatiserer materiell interesse ikke som minner fra en 'ubehagelig fortid', men som del av en 'ubehagelig nåtid'. Sølvgruven, leser vi, "thundered forth", virker mer truende enn optimistisk i sammenheng med fortellerens kritiske kommentarer om 'opphøyelse' av 'a lump of metal'. Hva som innledningvis ble etablert som noe positivt, moderne utvikling, blir noe truende når det kommer i sammenheng med 'moderne maskineri' og 'opphøyet' materiell interesse.

3. SULACOS *COMMON-FOLK*, MYTE OG LEGENDE

Fortelleren har et øye til lokalbefolkningen, den opprinnelige, til forskjell fra europeiske innvandrere og emigranter, men representerer ikke deres stemme utenom gjennom deres "common folk", lokale myte og legende. Vi blir presentert for Sulacos 'commonfolk' i første kapittel, første del. Den er en sagnomsust historie som har overlevd muntlig gjennom generasjoner blant 'fattigfolket', og knytter seg til 'de utilgjengelige klippene i Azuera'. Fortellingen har flere lag, eller to myter og legender i én. For det første, 'gullet i klippene', for det andre historien knyttet til dette, om 'eventyrerne' som 'vokter' over gullskatten:

Tradition has it that many adventurers of olden time had perished in the search. The story goes also that within men's memory two wandering sailors – Americanos, perhaps, but gringos of some sort for certain - [...] A negro fisherman, living in a hut near by [...] The sailors, the Indian, and the stolen burro were never seen again. [...] the two gringos, spectral and alive, are believed to be dwelling to this day amongst the rocks, under the fatal spell of their success. Their souls cannot tear themselves away from their bodies mounting guard over the discovered treasure. They are now rich and hungry and thirsty – a strange theory of tenacious gringo ghosts suffering in their starved and parched flesh of defiant heretics, where a Christian would have renounced and been released. (s. 5, 6)

Sulacos lokale myte om gullskatten i Azuera, og de legendariske skikkelsene som vokter over den, kan leses som en prolepse for hvordan "material interests" utvikler seg i Sulaco, i romanens *nå*. Historien i *Nostromo* kan og minne om en nydannelse av en myte og legende om "material interest" i Sulaco, eller om Sulacos "material" (sølv). Dette da 'material interests' nærmest blir et tegn på alt vondt i verden, det vondes 'religion'; dette jamfør Mrs Goulds skarpe kommentar: "Ah, the religion of silver and iron", og hvordan den dramatiserer hvordan materiell interesse blir 'ord til alt', med fokus på triste og tragiske konsekvenser. Nå kan det tenkes at fiksjon, og dermed *Nostromo*, ikke kan danne myte, da fiksjon er tenkt (imanasjon), og ikke som historie, eller myte, som kan falsifiseres. Likevel, fiksjon kan, som Theodor W. Adorno har pekt på, drive 'ubevisst historieskriving' (LL: 217), og tanken er at den da og kan drive ubevisst *myteskriving*.

Sulacos 'commonfolk' er vel så mye en legende om det 'hellige gullet i Azuera' som det er en klassisk legende om "livet til hellige personer" (LL: 138), jamfør to legender i samme fortelling:

On the other side, what seems to be an isolated patch of blue mist floats lightly on the glare of the horizon. This is the peninsula of the Azuerea, a wild chaos of sharp rocks and stony levels cut about by vertical ravines. It lies far out to sea like a rough head of stone stretched from a green-clad coast at the end of a slender neck of sand covered with thickets of thorny scrub. Utterly waterless, for the rainfall runs off at once on all sides into the sea, it has not soil enough – it is said – to grow a single blade of grass, as if it were blighted by a curse. The poor, associating by an obscure instinct of consolation the ideas of evil and wealth, will tell you that it is deadly because of its forbidden treasures. (s. 5)

Sulacos common-folk om Azuera og eventurerne er knyttet til en lokal fortelling som har overlevd gjennom generasjoner, noe mellom en vandrehistorie og sagn, en historie med en mytisk svung som stadig overlever. Myten (fra gr. *mythos*, 'muntlig fortelling') er kjennetegnet nettopp å ved å være muntlig fortelling, knyttet til et folks tradisjon og tro. Opprinnelig, fra en arkaisk fortid, var de om "store helter og gudeskikkelser", blitt til og opprettholdt i et 'felleskap', inngikk i et "mytisk felleseie" (LL: 167). Mytisk svung henger sammen med det muntlige, hvordan det binder et folk sammen, og ikke minst de 'overnaturlige' udefinerte personene, eller skikkelsene, og det mytiske

'hellige' gullet. Først og fremst er Sulacos 'lokale' fortelling en muntlig overlevert fortelling og en myte. 'Eventyrerne' som vokter over gullet er legender da fortellingen stadig repeteres, og da de 'vokter' over gullet. Opprinnelig var legenden, ifølge LL, (av lat. *legenda*, 'noe som skal leses') opplest i kirken og kloster, utvalgte skrifter om en helgens liv. En mer folkelig variant av legenden kom inn i europeisk middelalderlitteratur, kjennetegnet av muntlig overlevering og et personlig, eller eget, preg på legenden. Sulacos common-folk er en moderne og muntlig, legende, med røtter i 'gringos, americanos perhaps', et 'fattig folks' fortelling, og, som fortelleren skriver, 'consolation'.

Conrad forbinder myten og legenden til 'natur' med tanke på to forskjellige aspekter. For det første er Azueras utilgjengelige, og dermed mystiske særegenhet, implisitt presentert som en kime til en myte i et folks kollektive og individuelle minne; "it has not soil enough – it is said – to grow a single blade of grass, as if it were blighted by a curse." Kanskje har ingen "faktisk" vært på Azueras topp, noen gang? For det andre antyder Conrad en latent faktor for utformingen av en myte i lokalbefolkningens, spesielt fattigfolkets, mentalitet: "The poor, associating by an obscure instinct of consolation the ideas of evil and wealth, will tell you that it is deadly because of its forbidden treasures." Myten kan være mer enn 'en fortelling' i et mytisk felleseie, den er, religionsvitenskapelig sett (LL: 168), tenkt å inneha en 'sannhetsverdi' og være uttrykk for en virkelighetsoppfatning. Kanskje særlig Mr Gould og Holroyd, begge idealistiske kapitalister av 'den moderne verden', er 'fremmede eventyrere' i Sulacos lokale mytiske felleskap, som impliserer materiell interesse ikke leder til et liv i frihet.

Nostramo framstiller en motstridig situasjon mellom enkelt sagt mytisk tradisjon og ny moderne kultur. Legendene om Azueras gull kan ansees som latent for å bane vei for en kultur hvor jakt på materiell suksess ikke er ansett som noen vei til et liv i frihet. 'Their souls cannot tear themselves away from their bodies' høres utvilsomt ut som et bundet sjeleliv. Foruten alt hva denne legenden påberoper seg av spørsmål i metafysisk retning er den uansett et uttrykk for hvordan jakten på materiell suksess eller rikdom gjennom generasjoner er blitt forbundet med en myteomspunnet 'fatal spell', og klippene i Azuera med en like myteomspunnet forlokkende gullansamling, som har fått mer enn én 'adventurer' til å forsvinne og bli 'dwelling to this day amongst the rocks', muligens både mer og mindre bokstavelig. Både Gould og Holroyd anser på sin side

materiell verdi som 'veien ut av unåde', eller til en mer fri tilværelse. Charles Gould er fra begynnelsen av tydelig på hva han mener Sulaco trenger og hvordan sølvgruven kan passe midt oppe i det hele: "What is wanted here is law, good faith, order, security. Any one can declaim about these things, but I pin my faith to material interests. Only let the material interests once get a firm footing, and they are bound to impose the conditions on which alone they can continue to exist" (s. 63). Myten om Azueras gull er på ingen måte entydig talende for at jakten på materiell verdi er ensbetydende med akkurat ulykke, men er forbundet med fattigfolkets kanskje verste mareritt eller største utfordring i hverdagslivet – sult og tørst: "they are now rich and hungry and thirsty", en slags 'consolation' for fattigfolket. Som fortelleren gjør klart, og som tidligere nevnt: "The poor, associating by an obscure instinct of consolation the ideas of evil and wealth, will tell you that it is deadly." Conrad forbinder altså legenden med et fattig folks tradisjon og tro, og fattige kan verken Gould eller Holroyd sies å være. Holroyd er en rik invenstor, og Gould driver en sølvgruve og lever høyt middelklasseliv. Conrad forbinder altså materiell suksess eller rikdom med en slags ufri tilværelse, som både Gould og Holroyd kanskje må sies å virke ignorante for, eller handle stridig mot, det vil si i den forstand de er opptatt av ufrihet og frihet.

Conrad gjør 'myten' til objekt for fortellerens innsikter, kommentarer og tematisering. Slik avslører han noe av prosessene som danner myte. Roland Barthes har formulert innflytelsesrike tanker om myten i moderne virkelighet i *Mytologier (Mythologies)* (1957): "myten er ytring. [...] Ettersom myten er en ytring, kan alt som formidles av talen, bli myte" (Barthes 1999: 165). Barthes bygger på Ferdinand de Saussures tegntrekant; vi har 'signifikat' (tingen) og 'signifikant' (uttrykket for tingen), og det språklige 'tegnet' (uten bestemt referent). Barthes mener myten er som 'tegnet', uten klar referent. Det mytiske kan identifiseres, eller avsløres, i forholdet mellom 'tingen' og 'talen', med andre ord falsifiseres, som historie. Hawthorn gjenkaller Barthes begrep om myte som at: "the notion of myth explains a particular process whereby historically determined circumstances were presented as somehow 'natural', and that it allowed for the uncovering of 'the ideological abuse' hidden in 'in the display of what goes without saying' " (Hawthorn 1996: 102). Conrad inviterer til kritisk forståelse av myten. Han inviterer til å forstå myten gjennom psykologiske, geografiske og historiske betingelser.

Gjennom romanens løp kan vi som lesere reflektere Sulacos common-folk, myte og legende, og ikke minst fortellerens kommentarer til den, mot de "historiske" erfaringene vi gjør oss i romanen, jamfør at den fungerer prolepsisk. Conrads dramatisering av "material interests" former ingen legender. Nostromo er ikke langt fra å være en legende i kaptein Mitchells øyne, men er det ikke i fortellerens og diskursen som helhet. Snarere er personene noe gravert menneskelige, svake overfor natur, samfunn og hverandre. På et vis har alle et snev av 'resignasjon', med Daleskis ord om særskilt Mrs Gould: "grounded [...] with wings half open" (Daleski 1977:). 'Material interest' er ikke entydig fremstilt som noen 'vond religion'. Den er snarere en form for eksistensielt vilkår, en interesse som stilner sult og tørst. Den 'idealistiske' materielle interessen i Sulaco gir arbeid, bidrar til forming av moderne sosiale livsformer. Den truende 'tordnende' fremferden virker som spor av uvisshet. Med Erdinast-Vulcans ord er det spor av "Anxiety of Modernism" i Conrads fiksjon, en "modernist ache" (Erdinast-Vulcan 1996: 193). Sporet av 'angst' i *Nostromo* finner vi i den triste og tragiske, ironiske, sarkastiske, til dels hysteriske, og skarpe pessimistiske dramatiseringen. Som enhver tekst kan *Nostromo* appellere til en leser med felles interesser. Conrad øker, relativt tenkt, konsentrasjonen på sammenheng, prosesser og utvikling. Sånn bedriver han en form for avmytifikasjon av moderne fremskrittsoptimisme, på et vis en kompensering, og mål av 'det nittende århundre' i Sør Amerika. Snevet av utforskning som ligger i fortellingen kan være spor av det uvisse og uvisshet, som knytter den til en form for, med Adornos ord, 'ubevisst historieskriving'.

4. DECOUDS BREV, ESSAY, OG SATIRE

Nostromo kan gjøre det interessant å tenke denne romanen som et brev fra Sulaco, et brev mellom sak og privat som Decouds. Ikke minst bidrar romanens lyriske nærvær i epitetet til dette, som

smitter noe over på leserens oppfattelse av teksten. Decoud skriver om hva som hender i Sulaco, offentlig og politisk liv, og han skriver mer intimt, personlig, om egne synspunkter på hendelser og personer. Decouds brev til søsteren er skrevet i et spesielt øyeblikk, det er krig og like før han og Nostromo setter ut på oppdraget med å frakte ut sølvet:

It occurred to him that no one could understand him as well as his sister. In the most sceptical heart there lurks at such moments, when the chances of existence are involved, a desire to leave a correct impression of the feelings, like a light by which the action may be seen when personality is gone, gone where no light of investigation can ever reach the truth which every death takes out of the world. (s. 167)

Brevet er et brev som mest sannsynlig aldri kommer frem, eller blir sendt, på noen måte. Som leser får vi aldri vite sikkert hva som skjer med brevet, om det blir lest av noen, om det blir sendt, og om det kommer frem til søsteren. Logisk sett forestiller vi oss allikevel at det mest sannsynlig aldri kommer frem, men var ment at skulle det. *Powhattan*, skipet som skulle plukke opp lekter-sølvet, er en 'mail-boat', men sølvet havner på Store Isabel. Decoud tar sitt eget liv uten at vi vet noe mer om brevet. Blir leseren opptatt av dette brevet kan uvissheten omkring om det etterlate en del spørsmål, som kan gjøre noe med leseropplevelsen, og våre tanker over og om romanen.

Decouds brev har flere funksjoner narrativt sett, som jeg vil definere før jeg går inn i tolkningsarbeidet. Brevets narrative funksjoner er viktig å etablere for å skille tolkningsarbeidet fra den mer tekniske biten, og for å kunne reflektere disse mot hverandre mer bevisst. Lothe nevner i "Chapter 10 – *Nostromo*" (s. 189) i CNM tre årsaker til at Decouds brev til søsteren har stor betydning. Jeg vil nevne disse årsakene, som jeg ikke har noen kritiske innvendinger mot, men som jeg ønsker å supplere. For det første, skriver Lothe, "it provides much relevant information in concentrated form"; for det andre, "it functions well in the indirect characterization of Decoud"; og for det tredje, "the textual position of the letter is just right". Decouds brev inneholder informasjon og synspunkter på betydningsfulle hendelser og forhold, og har den funksjonen at den oppsummerer historien så langt. Decouds brev er derfor velkomment i den ellers kaotiske, utilgjengelige

narrasjonen, hvertfall så langt, frem til brevet, i romanen. Som Lothe skriver, er brevets plassering velfungerende da det skaper et mer oversiktlig bilde før historien intensiveres, før dens 'dramatiske klimaks' med utfraktingen av sølvet, og alt hva som følger av det. Gjennom brevet blir vi og kjent med Decoud gjennom hvordan det indirekte karakteriserer ham.

Brevet har stor betydning også når vi vurderer det i narrasjonen mer *innenfra*, eller i historien i fortellingen. For det første, *tanken* på Decouds selvmord, og eller død blir ekstra trist ved tanken på at brevet ikke kommer frem til søsteren. Brevet var et siste personlig uttrykk. Mindre direkte med tanke på selvmordet, eller i et videre perspektiv, er det at brevet er som forduftet av stor betydning nettopp da det er skrevet av Decoud, og nettopp da det som sagt inneholder mye relevant informasjon og synspunkter. At Decouds brev ikke får oppfylle noen narrativ verdi, som et brev som oftest gjerne gjør, føyer seg inn i den noe negative narrative utviklingen i denne romanen, og pessimismen tenkt som lesning, leseropplevelse. Dette med tanke på både Decoud og søsteren, og brevets mulige, implisitte publikum, eller lesere.

De tomme hullene i narrasjonen omkring brevet kan som delvis vist vekke mange forestillinger, åpne opp for spørsmål, særlig vedrørende historiens *fortsettelse*, og gir alene denne romanen noe romansk kvalitet alá Bakhtin: "indeterminacy, a certain semantic openendedness, a living contact with unfinished, still-evolving contemporary reality (the openended present)" (TDI: 7). Decoud er journalist i Sulaco, og hvertfall delvis grunnet sin fransk-europeiske bakgrunn ser han det politiske spillet, i det hele tatt Sulaco, noe fra utsiden. Bakgrunn, eller forståelseshorisont, gjør noe med perspektivet, og former vurderinger. Dette er og et poeng vedrørende vår leseropplevelse omkring Decouds brev. At Decoud tar sitt eget liv blir en del av vår bakgrunn når vi ved romanens slutt tenker tilbake på romanen og brevet. Brevet kan dermed tenkes å ha en ekstra narrativ verdi, spesielt med tanke på hva slags situasjon han, og Sulaco var i, når selvmordet skjedde. Med her er det lett å gå seg vill mellom fiksjonens verden og egen. Retorisk spurt: hvor mange vet egentlig at Decoud tok sitt eget liv, utenom oss lesere? Til og med Nostromo vet det knapt. Poenget er, Decouds brev kunne ha narrativ verdi for andre og enn Decouds søster.

Nostromo og Decouds brev er ikke så ulike. For det første forteller Decouds brev om mange av de samme hendelsene, personene, forholdene som *Nostromo* som roman. For det andre er

Decouds stemme ikke så ulik *Nostromos* fortellerstemme. Erdinast-Vulcan retter i "Nostromo and writing of history" oppmerksomhet mot 'problemet' med Decouds selvmord: "Why, then, does Conrad have him commit suicide shortly after his introduction into the narrative?" (Erdinast-Vulcan 2008: 191). Som hun skriver i denne anledning: "The problem becomes even more pressing when we consider the narrative voice. [...] the voice remains relatively constant: urbane, skeptical, modulates by irony, and often quite scathingly sarcastic. In fact, it is very much like the voice of Martin Decoud [...]" (Erdinast-Vulcan 2008: 192). Fortellerstemmen og Decoud har noe av den samme kritiske utforskningen. Decoud er "the man with no faith in anything except the truth of his own sensations" (s. 166). Han er som fortelleren skeptisk. Vi kan skimte Decouds skeptiske holdning i brevet til søsteren, blant annet her:

[...] as you must have learned already from the cablegram sent via San Francisco and New York last night, when the cables were still open. You have read already there that the energetic action of the Europeans of the railway has saved the town from destruction, and you might believe that. I wrote out the cable myself. (s. 162)

Med "and you might believe that" uttrykker Decoud en skeptisk holdning. Fortelleren er som Decoud skeptisk til utspillelsen av materiell interesse. Han ivaretar en distanse som Decoud, og også gjennom Decoud.

Å se *Nostromo* i lys av Decouds brev er en interessant vekker med tanke på hvordan vi som lesere kan forstå Conrads roman. Kort sagt er det innsiktvekkende i romanens narrative utvikling, hva den narrerer om og hvordan. I denne anledning vil jeg først påminne om hvor *fritt* brevet som narrativ form eller sjanger egentlig er. I et brev kan alt skrives, og akkurat hvordan skribenten vil. Brevet kan faktisk romme, eller være i form av en novelle, en roman for den saks skyld, men et brev må ha en unik adressat. Jeg har flere ganger tenkt at *Nostromo* på mange måter *liksom* er som brevet som aldri kom frem, eller aldri ble sendt. Nå er dette et bilde på romanen som vel å merke som ikke må tas for bokstavelig, men som billedlig vil vise noe ved *Nostromo*.

Så la oss si det: *Nostromo* er et brev fra Sulaco. Da er det det i *dobbel* forstand, eller det er hovedsaklig to årsaker til det. *Nostromo* er et brev fra Sulaco ved å være skrevet *som* fra innsiden,

klart rettet mot et publikum i og med dens integrerte implisitte tilhører, eller leser, i "where your modern ship" (s. 5) og "The Cordillera is gone from you" (s. 7). Tiltalene er vel å merke ikke mange, kun to, men de er der. *Nostromo* er og et brev fra Sulaco ved å være en polyfon roman, representerende ulike stemmer fra Sulaco. Sånn sett, med tanke på det siste, snarere et brev fra Sulaco enn et brev fra *fortelleren* i Sulaco. I forlengelsen av dette, snarere et brev representerende ulike stemmer fra Sulaco enn et brev representerende fortellerens egne 'correct impression'. *Nostromos* polyfoni kan forstås som et kunstferdig uttrykk for et forsøkende 'correct impression' av Sulaco, hvis vi tar de ulike personenes opplevelse og kunnskap i betraktning.

Jeg vil gjøre en sammenlikning til mellom *Nostromo* og Decouds brev for å si noe om *Nostromo* som roman, mindre fortolkende. Sammenlikningen baserer seg på brevets narrative funksjoner ytre sett. Sammenlikner vi *Nostromo* med Decouds brev; oppsummerer *Nostromo* som brevet noen *historie*? Svaret er ja. Romanen har klare historiske anskueliggjøringer og betraktninger, hvorav historie her altså ikke refererer til historien i romanen, men historien i verdenen utenfor, et poeng jeg argumenterte for i "Historisk drama". Som hovedpoengene her viste har romanen historiske referansepunkter både geografisk og tidsmessig, og til personer, og ikke minst gjenkjenner vi, og kan plassere, i verdenen utenfor fiksjonen, kanskje spesielt revolusjonene, krigen, utviklingen av byen, sølvgruven. Forskjellen er at Decouds brev gir den oversikten *Nostromo*, eller *Nostromos* forteller, ikke gir. Decouds brev har stor narrativ verdi i romanens diskurs. Fortellerens omskiftelige fortelling kan minne om det omskiftelige i Sulacos historie, fylt av revolusjoner og kriger, og slik på pragmatisk vis gi et inntrykk overfor leseren om denne komplekse og utilgjengelige delen av Sør-Amerikas historie.

Verken brevet (Decouds brev) og *Nostromo* er heller så ulikt *essayet*, kjent som en reflekterende tekst, saklig med personlig vri. Jeg vil her trekke frem en tekst av Conrad, som ikke er en av hans romaner eller skjønnlitterære tekster, hans essay: "Some Reflections on the Loss of the *Titanic* 1912". Hva dette essayet reflekterer over er tydelig signalisert i tittelen. Conrad gjør helt klart dette ikke bare er med personlig vri, men med rimelig fri kunstnerisk hånd. Conrad behandler her noe av samme tematikk og emne som i *Nostromo*: moderne utvikling og materiell interesse. Essayet er og innsiktvekkende gjennom en felles holdning, eller karakter. Stemmen i essayet har

klare fellestrekk med fortelleren i *Nostromo* og Decoud. En fellesnevner er en utpreget ironi, tendens til sarkasme, og den klare, skarpe refleksjonen. Satiren er tydelig i essayet, kun en tendens i romanen.

Først en titt på essayet, hvor Conrad mildt sagt engasjerte seg i forliset av *Titanic* i 1912; jeg sier merk den satiriske tendensen, og ironien som nærmest fråder ut i moralsk vrede:

she sunk, causing, apart from the sorrow and the pity of the loss of so many lives, a sort of surprised consternation that such a thing should have happened at all. Why? You build a 45,000 ton hotel of thin steel plates to secure the patronage of, say, a couple of thousand rich people (for if it had been for the emigrant trade alone, there would have been no such exaggeration of mere size), you decorate it in the style of the Pharaohs or on the Louis Quinze style - I don't know which - and to please the aforesaid fataous handful of individuals, who have more money than they know what to do with, and to the applause of two continents, you launch that mass with 2,000 people on board at twenty-one knots across the sea - a perfect exhibition of the modern blind trust in material and appliances. And then this happens." (Conrad 1970: 218)

Conrads motstand mot "[t]he blind trust in mere material and appliances" (Conrad 1970: 218) i essayet har et ekko i *Nostromo*, ikke minst tydelig hos Mrs Gould, som i tredje del fryktinngytende erkjenner "[m]aterial interests" og tidligere syrlig har kommentert "Ah, yes, the religion of silver and iron.". For Conrad er skipet på 40,000 tonn snarere et tegn på katastrofe enn suksess: "And the mere weight of this bigness is an added disadvantage" (s. 219). Conrad skriver med ironisk vri: "but then, perhaps, she could not have had a swimming bath and a French café" (s. 219). Altså, rimelig syrlig mot "the religion of silver and iron" - en blind tro på teknikk og materiell størrelse, i tråd med oppdagelsene, utviklingsoptimismen og fremskrittssiveren som preget denne delen av verden og tiden.

Conrad skriver på bakgrunn av lang – 20 års – erfaring som sjømann og med erfaring som kaptein, med andre ord med solid kunnskap om skip og sjø. Enkelt sagt har han "sjømannsvett".

Mer presist, som spesielt *The Shadow-Line* bærer spor av, kjenner han *pliktene* som følger av å være kaptein ombord på et seilskip, som i *The Shadow-Line* kan hende uten land i sikte og uten vind, og med et sykdomsherjet mannskap uten medisin. Tar vi hovedpersonen og kapteinens erfaring i *The Shadow-Line* for å bære preg av Conrads egne, kan vi si Conrad vet hvordan dette er. Med andre ord, han er antakelig oppgitt over *interessene* som har formet *Titanic*, bokstavelig talt.

I essayet er både ironi og satire beskrivende av teksten. Satire som her hvor han former en egen fabulering i teksten, satirisk over hva som kan virke som hans inntrykk av manglende kunnskap kombinert med en noe overivrig og et (akk) for prinsipløst 'seaman-ship': "We shall have presently, in deference to commercial and industrial interests, a new kind of seamanship. A very new and "progressive" kind. If you see anything in the way, by no means try to avoid it; smash at it full tilt" (s. 219). Som han også eksplisitt gir uttrykk for, var skipets størrelse for Conrad et tegn på en ytterligere større katastrofe om først noe skulle skje: "For my part I could much sooner believe in an unsinkable ship of 3,000 tons than in one of 40,000 tons" (s. 219).

14-15 januar 1898, få timer før hans eldste sønns fødsel, skrev Conrad et brev til Cunnighame Graham, som jeg var i tvil om jeg ville sitere i denne delen, da det er smertefullt og personlig. Men da det allerede er vel publisert, og da brevet kan kaste godt lys over Conrads romaner, tillater jeg meg likevel å se til det for å belyse *Nostramo*, spesielt Decouds "exile of utter unbelief". Brevet får frem noe av alvoret, det bleke og mørke, hos Conrad og Decoud:

Life knows us not and we do not know life – we do not know even our own thoughts. Half the words we use have no meaning whatever and of the other half each man understands each word after the fashion of his own folly and conceit. Faith is a myth and beliefs shift like mists on the shore; thoughts vanish; words, once pronounced, die; and the memory of yesterday is as shadowy as the hope of to-morrow – only the string of my platitudes seems to have no end. As our peasants say; "Pray, brother, forgive me for the love of God." And we don't know what forgiveness is, nor what is love, nor where God is. Assez. (Erdinast-Vulcan 1996: 193, 194)

Pessimismen vi sporer i Conrads brev kan vi gjenkjenne i Decouds bleke og mørke "unbelief" de

siste dagene, timene før han tar sitt eget liv. Med Erdinast-Vulcans ord er "the collapse of the narrative" (Erdinast-Vulcan 1996: 193, 194) et (modernistisk) uttrykk for "cultural and epistemic crisis", en 'moderne angst'. Ord og mening kommer ikke frem, mennesker er, forblir, fremmede for hverandre; Conrad tematiserer dette. Enda mer, vi er til og med fremmede for oss selv, som anskueliggjort ved Nostromos: "What capataz?" (s. 314). Som nevnt får ikke brevet oppfylle brevet narrative verdi, sitt potensiale, som føyer seg inn i en negativ narrativ utvikling og pessimisme i 'moderne opprørte Sulaco'. Spørsmålet stilt av Erdinast-Vulcan er verdt å stille igjen: hvorfor "lar" Conrad Decoud ta sitt eget liv like etter at han har fått en vesentlig rolle og blitt en sentral person? Kanskje fordi det passer grunnlinjen i narrasjonen, og gir et rom for å dramatisere pessimismen og moderne uvisshet. *Nostromo* påminner på intrikat vis om ordenene, meningene som ikke kommer frem, og hvordan mennesker er fremmede for både seg selv og andre. Han påminner på et vis om historier som ikke kommer frem, og hvordan det bak den 'objektive' historien ligger personlig erfaring, og hvordan vi alltid forstår historie fra et menneskelig og subjektivt perspektiv.

Kapittel 3

1. INNLEDNING TIL FØLGENDE KAPITTEL

Dette kapitlet diskuterer hovedsaklig del III i romanen - *The Lighthouse*. Del 1, "Utsikt fra en kapteins dagbok [etc.]" tar eksklusivt for seg episoden med Decouds selvmord. Decouds selvmord står helt sentralt i romanen, og hvordan det berettes skiller seg ut fra teksten ellers. Enkelt sagt er *stilen* annerledes, men stil er noe vagt. Decouds selvmord er gjenkallet på ulikt vis, som utgjør en interessant kontrast. Jeg gjør en sammenlikning med noen notater gjort av Conrad som kaptein, på bakgrunn av en felles 'kartleggende kvalitet' og narrativ distanse.

I del 2 skriver jeg om komedie og tragedie som helt klart er elementer i *Nostramo*. Samtidig som romanen er tettpakket med ironier, har spor av parodier og klart komiske innslag, er den preget av alvor, er pessimistisk i utviklingen. Jeg vil si fortellingen er preget av moderat pessimisme, hvor fortelleren fremdeles gjør det mulig å le. Jeg kobler Conrads 'latter' til Bakhtins tanker om hvordan: "Laughter demolishes fear and pity [...] clearing the ground for an absolutely free investigation".

Siste del i kapittel tre, "Roman, historie og fiksjon", tar for seg en sentral kobling av historie og fiksjon i romanen. Jeg diskuterer med utgangspunkt i verkets "Authors Note". Diskusjonen leder til en diskusjon av 'eksilet' som portal for innsikt *Nostramos* narrative og tematiske kompleksitet. Som i "Decouds brev [etc.]" tar jeg med konkluderende kommentarer, men her ytterligere om problemstillingen, og i prosjektet som helhet.

2. UTSIKT FRA EN KAPTEINS DAGBOK – *JOURNAL*, SKISSE, OG KARIKATUR

Der hvor Decouds selvmord er i fokus (s. 356-359) er tekstens *hvordan* vel så viktig, interessant som tekstens *hva*, som her rommer et uhyre viktig emne og tematikk. Nå er dette noe jeg har påpekt ved *Nostramo* som helhet – at *hvordan* er vel så relevant som *hva* - og at dette er noe kritikere som regel trekker frem ved *Nostramo*. Men i denne episoden er dette karakteristiske trekket særlig påfallende. Tekstens her uhyre viktige emne, tematikk – selvmordet (i seg selv), Decouds selvmord, og sølvet fra San Tomé - gjør nettopp hvordan dette innholdet er behandlet noe spesielt interessant.

Decouds selvmord er i fokus to ganger, slik jeg velger å kategorisere det: først der hvor selvmordet skjer: "At the end of his first day on the Great Isabel [...] "It is done," he stammered out [...] remained untroubled by the fall of his body" (s. 356 – 359) ; nest hvor det gjenkalles: "A victim of the disillusioned weariness [...] Then, after a few days [...] now with a faithful and lifelong slave" (s. 359). Denne delen av teksten, hvor Decouds selvmord behandles, kan sees på som én del, med tanke på tematisk inndeling etter emne. Med tanke på hvordan fortelleren her beskriver selvmordet, forteller-modus og temporalt aspekt, er det etterlates et inntrykk av to klart distinkte episoder: én hvor fortelleren følger dagene frem mot selvmordet, rimelig punktvis noterende, én hvor fortelleren gjør mer generelle betraktninger over Decouds skjebne, hopper frem i tid, til noen dager etter, og skildrer mer abstrakt. Et fokus for meg her er hvordan teksten er presentert, og jeg deler dermed inn mellom episode én og to.

Personlig opplevde jeg ved første og andre lesning at denne delen av teksten fanget min interesse spesielt. Foruten hva man her nødvendigvis får inntrykk av – Decoud, selvmordet, og i hvilken sammenheng det skjer – er de umiddelbare årsakene til interessen vanskelig å identifisere sikkert, men det hadde å gjøre med disse fem punktene: 1) selvmordets (fryktelige) logikk, 2) den stikkordsmessige beskrivelsen, 3) det faktum at Conrad har vært kaptein, 4) det "faktum" at Decoud var journalist, og andre delen av episodens, andre episodes 5) underliggjørende effekt. Ikke minst burde jeg her kanskje legge til: 6) kombinasjonen av disse to fortellermodusene, det vil

si av konkret detalj og abstrakt beskrivelse. Men dette siste punktet er nærmest som et supplement, en etterdønning, virkning og effekt av de tidligere fem punktene.

I sin tid som sjømann skrev Conrad "Up-river Book" (1890), en dagbok, eller knippe notater. Notatene forteller om observasjoner Conrad gjorde som kaptein på reisen som involverte Kongo (Belgiske-Kongo). Conrads kapteinsnotater i "Up-river Book" fra tiden på Kongo-elven var hva jeg tenkte på når det slo meg hvor uhyre interessant det var at Conrad var kaptein. Jeg vil spesielt trekke frem to trekk ved Conrads "Up-river Book" som går igjen hvor Decouds selvmord er i fokus: det notatpregede og skisseaktige. Et nytt eksempel av underliggjøring, som beskrevet av Sjklovskij, vil jeg dessuten og trekke frem. Underliggjøringen er her vanskelig å ikke se i sammenheng med skissen, det vil si skissen og underliggjøringen har noe av samme effekt. Skissen er strengt økonomisk, på sett og vis ikke så ulikt karikaturen. Underliggjøringen er ikke nødvendigvis karikaturisk, men beskriver tingen på en usedvanlig måte som fremhever trekk ved tingen, som en karikatur. Conrads "Up-river Book" kan belyse alle fem punktene, seks inkludert supplementet.

Å sammenlikne Conrads fiksjon med noen "praktiske" notater som ikke er knyttet til hans fiksjon, er ikke helt konvensjonelt. Veien er lang mellom disse to sjangertypene. Jeg foreta en sammenlikning grunnet en likhet i fortellerens perspektiv og distanse. Fortellerens perspektiv i episoden med Decouds selvmord er preget av en distanse, et perspektiv og en distanse vi kan gjenkjenne i skissen, og spesielt en skisse preget av en kaptein, eller sjømanns "navigerende" blikk. Det "kartleggende" blikket, de praktiske årsakene som lå bak Conrads notater som sjømann, er ikke så ulikt hva vi kan, eller må, forstå å forme noteringen og narreringen av Decouds selvmord. Helt klart kartlegger han det, som han i det hele tatt kartlegger i denne romanen. Kartleggingen av de siste dagene og timene får frem utviklingen, prosessen, mens Conrads notater som sjømann imidlertid er statisk kartleggende.

Spesielt episode én, hvor selvmordet skjer, har en likhet i "Up-river Book" ved å være notatpreget, mer utførlig sagt preget av konkret detalj, observasjoner. Et utsnitt av Conrads "Up-river Book" etterlater inntrykk av en kaptein i arbeid, noterende orienterende observasjoner, en stikkordspreget form og uttrykk. Notat og skisse beskriver teksten: "On leaving – from A after

passing the two islands steer for clump - high tree. two isl[and] points. Sandy beach. [Two sketches with contours of land and islands, marked: No, I, A, trees, sandy, point, bay, foul, and stones]" (Lothe 2003: 11). I narreringen av Decouds selvmord går fortelleren punktvis, dag for dag, fremover i beskrivelsen; han gjør vel å merke og ett hopp tilbake, til "the third day" (s. 358) etter den tiende. Leseren får følge Decouds siste dager og timer. Følgende utsnitt vil vise det punktvis, og fokuset på indre og ytre detalj:

the end of Don Martin Decoud never became a subject of speculation for any one except Nostromo. Had the truth of the facts been known, there would always have remained the question, Why? Whereas the version of his death at the sinking of the lighter had no uncertainty of motive. The young apostle of Separation had died striving for his idea by an ever-lamented accident. But the truth was that he died of solitude [...] and want of faith in himself and others. [...] At the end of his first day on the Great Isabel, Decoud, turning in his lair of coarse grass, under the shade of a tree, said to himself – "I have not seen as much as one single bird all day." And he had not heard a sound, either, all day but that one now of his own muttering voice. It had been a day of absolute silence – the first he had known in his life. And he had not slept a wink. [...] He remembered with profound indifference that he had not eaten anything yet since he had been left alone on the island. He spent the night open-eyed, and when the day broke he ate something with the same indifference. [...] After three days of waiting for the sight of some human face [...] On the fifth day an immense melancholy descended upon him [...] On the tenth day [...] He imagined it snapping with a report as of a pistol – a sharp, full crack. And that would be the end of him. [...] "Perhaps I may sleep tonight," passed through his mind. But he did not believe it. He believed in nothing [...] "It is done," he stammered out, in a sudden flow of blood. His last thought was: "I wonder how the Capataz died.". The stiffness of the fingers relaxed [...] (s. 356-359)

Fortelleren veksler her mellom ytre og indre detalj. Han fokuserer med andre ord på Decouds fysiske og mentale tilstand og situasjon, som her er satt i sammenheng med hans opplevelse av 'solitude' og 'exile of utter unbelief'. Relaterer vi denne delen av episoden til de fem punktene jeg først var opptatt av, kan det oppdages noe interessant. For det første 2) den stikkordsmessige

beskrivelsen og 3) det faktum at Conrad har vært kaptein – Conrads "Up-river Book"; uten å ville overdrive likheten har denne delen av episoden en usedvanlig, for en skjønnlitterær tekst og en roman å være, punktvis, streng kronologisk føring, som vi snarere finner i en logg, dagbok, notater, som i Conrads som kaptein, sjømann. Hvorfor denne strenge punktwise fremgangsmåten? Den får frem den 1) (fryktelige) logikken, som har narrativ verdi i seg selv. Det er slående hvordan dette likner 4) *journalistisk* arbeide, oppsett, stil, narrativt modus. I en skjønnlitterær tekst som en roman får denne journalistiske føringen imidlertid en slags underliggjørende effekt, ikke akkurat som beskrevet av Sjklovskij vel å merke.

Underliggjøringen som beskrevet av Sjklovskij i denne episoden finner vi første i andre delen av den, men også i første del har den den effekt har den tiltrekker seg oppmerksomhet grunnet det bruddet den narrative modusen her har fra teksten så langt. Observasjonen gir potensielt interessant tematisk innsikt i Decouds tilstand, opplevelsen de siste dagene, timene før han tar sitt eget liv. Innsikten ligger ikke direkte i det journalistiske i den narrative modusen, men i hvilken likhet og klart brudd, kontrast den narrative modusen her har til Decouds perseptuelle modus: "He beheld the universe as a succession of incomprehensible images." (s. 357). For det første er det her en klar likhet mellom Decouds "succession of incomprehensible images" til den observerende fortelleren nedtegnende signifikante faktorer av både eksternt og mental kvalitet. Vi tviler ikke på narrasjonens, situasjonens logikk, som i og for seg kan sies å være interessant i forhold til hvor journalistisk den er. For det andre, og på den annen side, er det ingen tvil om forskjellen. Decouds "Perhaps I may sleep tonight" avviker tydelig fra den strengt realistiske og logiske narrasjonen, og får grunnet dette bruddet en noe tydelig absurd karakter, som må jeg mener må sies å ha narrativ verdi i seg selv. Som lesere vet vi her, allerede, hvordan Decoud tydelig skiller seg fra fortelleren ved at hans – Decouds – 'solitude' virker som et resultat hovedsaklig av forestillinger, ting han tror, men som han ikke har verifiserbar grunn til å tro: "I wonder how the Capataz died"; Capataz – død? (!). Den britiske empiristen og filosofen David Hume (1711-1776) ville muligens ha sagt, som han skrev i *An Inquiry Concerning Human Understanding* (1748): det viser bare at du, Decoud, har 'the power of imagination'.

Andre del av episoden med selvmordet er den som spesielt aktualiserer skissen og

Sjkløvksijs grep om underliggjøring:

A victim of the disillusioned weariness which is the retribution meted out to intellectual audacity, the brilliant Don Martin Decoud, weighted by the bars of the San Tomé silver, disappeared without a trace, swallowed up in the immense indifference in things. His sleepless, crouching figure was gone from the side of the San Tomé silver; and for the spirits of good and evil the hover near every concealed treasure of the earth might have thought that this one had been forgotten by all mankind. Then, after a few days, another form appeared striding away from the setting sun to sit motionless and awake in the narrow black gully all through the night, in nearly the same pose, in the same place in which had sat that other sleepless man who had gone away for ever so quietly in a small boat, about the time of sunset. And the spirits of good and evil that hover about a forbidden treasure understood well that the silver of San Tomé was provided now with a faithful and lifelong slave (s. 359)

Særlig siste del av denne beskrivelsen fremmedgjør, underliggjør. Decoud er allerede beskrevet som "crouching figure", når fortelleren sier om Nostromo "Then, after a few days, another form appeared", som må sies å depersonifisere Decoud på en noe ironisk måte. Decoud blir en abstrakt figur. At Nostromo er som "that other sleepless man" gjør ikke akkurat saken noe bedre, det vil si det fjerner oss betraktelig fra det bildet vi hadde av Decoud som en kompleks personlighet – den mannen han var da han tok sitt eget liv. Denne beskrivelsen skaper et skarpt og platt bilde av Decouds handlinger gjennom objektivisering, banalisering og repetisjon. Om et klart hint av ironi, i det hele tatt humor, oppfattes i denne beskrivelsen har det mye å gjøre med repetisjon; Nostromo gjør likner (parodisk) Decoud. Her har vi to 'sleepless forms' som forsterker inntrykket av noe banalt, halv-bevisst, og pussig. "another form appeared striding away from the setting sun to sit motionless and awake in the narrow black gully all through the night, in nearly the same pose, in the same place in which had sat that other sleepless man". Decouds handlinger blir på denne måten underliggjort, og som allerede antydnet er det ikke så langt fra å skape et noe karikert bilde av Decouds handlinger.

6) Kombinasjonen av disse to fortellermodusene – konkret detalj og abstrakt beskrivelse

forteller mye om hva som skjer i en karikatur, og det forteller mye om teksten ved denne episoden. Karikaturen er ikke så ulik skissen, men fremhever detaljer, trekk, som ofte skaper et noe komisk bilde. Nettopp dette skjer i underliggjøringen, i andre del av episoden, og ikke i første. Første del av episoden har fokus på konkret detalj uten å være overdrivende. De to delene er med andre ord svært forskjellig i henhold til hvordan Decouds selvmord blir fiksert, narrert. De to delene sett i forhold til hverandre er på et vis som natt og dag av samme emne, det vil si de utviser to svært forskjellige narrative moduser. Å kalle det for ulike stil holder ikke helt, det sier ingenting om det signifikante i forskjellene, stilen er ikke analysert. Ulikt narrativt modus er hva jeg vil legge vekt på, foruten om at det så klart er to ulike narrativer over det samme. Første del aktualiserer hovedsaklig skissen, det notatpregede, med en journalistisk *touch*, andre del nærmere karikatur.

5. KOMEDIE OG TRAGEDIE

Første gang jeg leste *Nostromo* husker jeg å være opptatt av at den var en tekst i krysningsfeltet mellom komedie og tragedie, en fabelaktig, men pessimistisk, trist og noe tragisk beretning og dramatisering, som fremdeles fikk meg til å le. Den narrative utviklingen og dramatiseringen er klart negativ fremfor positiv. Tekstens noe enkle, eller naive, perspektiver, parodi, ironi og overdrivelser, til tider bitre, sorte og hysteriske humor setter navn på noe av hva som kan få leseren til å le, samtidig som det kan få oss til å tenke.

Conrads ironi i *Nostromo* kunne imidlertid vært et kapittel for seg. Juliet McLauchlan skriver i sin *Conrad – Nostromo* fra 1969: "The very essence of *Nostromo* is its pervasive irony" (McLauchlan 1975: 20), og gjenkaller R. G. Lillards ord fra 1935: "To enumerate all the ironies in . . . *Nostromo* . . . would be to retell the whole story".¹⁹ Hva McLauchlan og Lillard skriver antyder

¹⁹ R. G. Lillard, "Irony in Hardy and Conrad", *PMLA* 50, 1935

ikke bare en utstrakt underholdningsverdi i *Nostramo*, men en bredere narrativ verdi i tekstens ironi. Som lesere befinner vi oss ofte i en 'ironisk posisjon', skriver McLauchlan. Imidlertid vil jeg si at 'ironisk posisjon' er noe uklart. Som lesere vil vi ofte kunne befinne oss i en posisjon, eller situasjon, hvor vi oppdager at fortelleren og fortellingen skifter perspektiv, er betraktelig mer nærværende eller distansert, og kommer med informasjon som gjør at vi kan oppleve fortelleren og fortellingen som omskiftelig, til og med motsigelsesfull. Fortelleren er alt i alt som regel utenforstående, vet "alt", og som leser opplever vi eller oppdager vi denne fortelleren er eller har vært ironisk. Ironien er noe vanskelig å ta tak i, da den som regel er subtil, det vil si den er tilstede i små porsjoner, i enkeltsetninger og i struktur, og da den ofte ikke nødvendigvis lar seg gjenkjenne som ironi med det første. Ironien er kan hende ikke synlig, hvertfall ikke tydelig, før ved andre lesning, grunnet at vi ikke har konteksten (i teksten). Ironiene er, som McLauchlan og gjør oppmerksom på, først og fremst i presentasjoner, beskrivelser og kommentarer av personer, og i plottet, hvordan hendelsene er fiksert. Som jeg skrev tidligere er personene på et vis gravert menneskelige, svake, "grounded [...] with wings half open" (Daleski 1977: 118). I sammenheng med dette ser jeg hva McLauchlan skriver: "their [...] short-sightedness" (s. 23). Vi kan oppleve personene som 'shortsighted', inkludert som å ikke se seg selv, ved at vi som lesere vet mer, ser dem "objektivt", kritisk fra en distanse, som fortelleren, og i en sammenheng. For eksempel fremstår kaptein Mitchells 'historiske' perspektiv og fortelling som 'shortsighted' i diskursen og fortellingen som helhet, ikke spesielt 'in the thick of things', som han føler seg. Som F. R. Leavis har pekt på, kan vi oppleve plottet som ironisk: "the irony of seeing first 'the pitiable débacle of the Ribierist dictatorship of reform' before we 'are invited to contemplate the hopes and enthusiasm of its supporters at the inauguration'"²⁰ (McLauchlan 1975: 74). Med andre ord er håpet og entusiasmen der ikke likevel. En ironi som denne føyer seg inn i en negativ narrativ utvikling.

Daleksi har lagt vekt på hvordan Conrad 'thwarts' (bryter, forpurrer) konvensjonelle forventninger. Hans utgangspunkt er leserens opplevelse av plottet: "Why, we cannot help

²⁰ F. R. Leavis, *The Great Tradition*, London, 1948

wondering, does the novelist go out of his way to complicate a narrative which I have tried to show is essentially simple in its temporal range?" (Daleski 1977: 115). Daleksi ser forpurringen av leserens konvensjonelle forventninger som et ekko av "the thwarting of the conventional expectations that are aroused by the reactivation of the San Tomé mine; and the thwarting, as far as almost all the main characters are concerned, of the expectation that are bred by their assumption of conventional roles." (Daleski 1977: 117, 118). Antakelig er dette mest tydelig når vi ser til Mrs Gould, som på et vis resignerer og føyer seg overfor opplevde forventninger til henne som 'the lady of the house' (Casa Gould). Daleski etablerer med andre ord mening som følge av å bli "swung about in time and space" (s. 117), når han ser til tekstens 'fundamentale' tematikk. Jocelyn Baines skriver innsiktsvekkende om *Nostromos* plott at: " 'the elimination of progression from one event to another also has the effect of implying that nothing is ever achieved' " ²¹ (McLauchlan 1975: 74), som ikke er langt fra å si det samme som Daleski og som jeg vil si, at plottet gir leseren et inntrykk som leder tanken til motivet om det utilgjengelige, uopppnåelige, historiens repetisjon og stillstand i og til tross for progresjon. Plottstrukturen vekker oppmerksom mot tematikken med moderne strukturer, utvikling og forventninger. Fortellerens komplekse fiksering aktualiserer er en form for 'underliggjøring' som beskrevet av Sjklovskij: 'en forlengelse av persepsjonsakten, for et syn, og ikke bare et bilde'. Antakelig for å legge opp til at leseren får et inntrykk, er det Conrad aktualiserer tematikken også på et pragmatisk vis overfor leseren. Sånn inviterer på et vis forfatteren leseren inn i teksten, til å reflektere tematikker utifra egen opplevelse og erfaring som utenforstående leser, fortolker av historien. Ikke akkurat konvensjonelt ironisk, men form-innhold dikotomiens effekt vekker på et vis oppmerksomhet mot motsetningen, mangler som forpurrer ('thwarts') i det 19 århundre.

Av og til kan ironien, nyanseringen gjennom ironi, virke sarakstisk. Sarkasme er en tendens i denne romanen, gir den et streif av sort humor, og kan knytte en tråd til romanens rot i, jamfør Bakhtin, 'popular laughter'. Det skjer en blottlegging av personer, som kritisk eksponerer, i henhold til Aristoteles i *Poetics*, det komisk 'slette' ved personer, hos Conrad for et ekspansivt poeng. Ingen personer i *Nostromo* er gjennomført eller statisk slette, og fortelleren alt fra

²¹ Jocelyn Baines, *Joseph Conrad, a Critical Biography*, London, 1928

spottende kritisk til engasjert empatisk. Vi blir kjent med personene som vi blir kjent med det meste i denne romanen, i en form for dialogisk tilnærming og utforskning. Hvordan personene fremstår varierer med perspektiv og situasjon, øyeblikk, i tillegg til at de er svært forskjellige. Fortellerens fokus på individer er ikke kun for å fortelle om deres private liv, deres private historie. De er fiktive personligheter som til en viss grad gjøres til 'objekter', brikker i fortellerens spill med å undersøke et emne, fenomen - "material interests". For eksempel Holroyd, den handlekraftige billionæren fra California, blir av fortelleren rimelig arrogant gjort til emne for utforskning av imperialism og materiell interesse: "By this he meant to express his faith in destiny in words suitable to his intelligence, which was unskilled in the presentation of general ideas. His intelligence was nourished on facts" (s. 58). Med i betraktningen er at Holroyd har utbasunert sin visjon om 'elitens suksess':

We in this country [USA] know just about enough to keep indoors when it rains. We can sit and watch. Of course, some day we shall step in. We are bound to. But there's no hurry. Time itself has got to wait on the greatest country in the hole of God's universe. We shall be giving the word for everything; industry, trade, law, journalism, art, politics, and religion, from Cape Horn clear over to Smith's Sound, and beyond too, if anything worth taking hold of turns up at the North Pole. And then we shall have the leisure to take in hand the outlying islands and continents of the earth. We shall run the world's business whether the world likes it or not. The world can't help it – and neither can we, I guess. (s. 58)

Fortelleren eksponerer Holroyd som på et vis 'shortsighted': USA vil ta over – "be giving the word for everything" – enkelt og greit fordi de *kan*, og *vil* det (jamfør begjær, lyst). Det er en forbindelse mellom hva Conrad her fikserer om imperialism og materiell interesse, og hva Kafka, ifølge Gilles Deleuze og Felix Guattari, i *Kafka – Toward a Minor Literature*, avslører om "Americanism, fascism, bureaucracy": "it is less a mirror than a *watch that is running fast*" (Deleuze og Guattari 1986: 59). Effekten av Conrads eksponering er tilsvarende Kafkas fiksjon. Kafka, skriver Deleuze og Guattari, ville foregripe "social and collective machines" før "they become established". Med "based on facts", vender Conrad igjen oppmerksomheten mot en *mangel*, denne gang i en visjon

som Holroyds. Holroyds 'ideologi' om 'elitens suksess' er et syn og en stemme i 'amerikanismen'. Conrad impliserer og eksponerer USAs ekspansjon i Sør-Amerika på begynnelsen av 1900-tallet, i kjølvannet av 'europaisk storhetstid'. Med "Time itself has got to wait on the greatest country in the hole of God's universe" eksponerer han noe av mulige tankesett som kan gi grobunn for imperialistisk fremferd.

Den subtile ironien jeg tilskriver romanen er tydelig i episoden med 'Poor Señor Ribiera' på et 'utgått esel'. I farten inkluderer fortelleren en kort setning om alamedaen hvor eselet ikke maktet mer:

Poor Señor Ribiera (such was the dictator's name) had come pelting eighty miles over mountain tracks after the lost battle of Socorro, in the hope of out-distancing the fatal news – which, of course, he could not manage to do on a lame mule. The animal, moreover, expired under him at the end of the alameda. where the military band plays sometimes in the evenings between the revolutions. (s. 10)

Hvordan Sulacos mange revolusjoner er trukket i bakgrunn for militærbandet er ironisk, og bemerkelsesverdig er det at revolusjonene i det hele tatt er tonet ned i fortellingen. Etter endt lesning vet vi Sulaco er preget av revolusjoner fra ende til annen innefor den tidsrammen fiksjonen utspiller seg innenfor. Vi blir fortalt at Sulaco er et sted hvor revolusjoner ikke er uvanlig, blant annet gjennom denne lille setningen, men det er ikke fokus i dramatiseringen.

Hva gjelder president-diktatoren kan han lett, via en hvertfall potensiell parodi, vekke assosiasjoner til *Don Quijote, den skarpsindige lavadelmann fra La Mancha*, som ikke på et ugått esel, men forlest på ridderromaner rir ut på sin magre hest med sin jordnære og kloke følgesvenn Sancho Panza for å gjøre 'urett rett'. "Poor Senor Ribiera" har en praktisk løpegutt i *Nostramo*, men ingen klok følgesvenn. Georg Lukács skriver i *The Theory of the Novel* (1920): "The novel is the epic of a world that has been abandoned by God" (Erdinast-Vulcan 1991: 22, Lukács 1971: 88). Det nærmeste vi kommer en klok følgesvenn i denne romanen er fortelleren. Han har mange innsiktsfulle refleksjoner, men kan ikke akkurat si oss hvordan det skal blir fred og fordragelighet i

dette landet (verden). Viljen i Sulaco, vel å merke vel ispedd patriotisme, er det imidlertid ingenting å utsette på, den har til og med papegøyen fått med seg: "Viva Costaguana!" (s. 62), som den skriker i Casa Gould. "(Parrots are very human.)", legger fortelleren til, som og er et eksempel på subtil humor - små-absurd, naiv, med et poeng. Altså, kunne vi legge til, 'humans are very parrot (y)', potensielt gode på å gjenta og holde enetale, men ikke nyskapende, og gode på å forstå innholdet av hva de snakker om og gjør.

Humoren som er til stede på flere områder i romanen, er som sagt svært variabel. Fortelleren uttrykker en form for humor som til tider ikke er så ulik hva vi kan finne hos den utpregede humoristen Samuel Beckett i *Waiting for Godot*: "VLADIMIR: [...] What do we do now? ESTRAGON: Wait. VLADIMIR: Yes, but while waiting. ESTRAGON: What about hanging ourselves? VLADIMIR: Hmm. It'd give us an erection!" (Beckett 2000: 9). Hva jeg tenker på er en noe sort, absurd humor, med hysterisk element. Humoren går på bekostning av eksistensens meningsfullhet, det vil si den spøker med livets alvor, og Becketts humor kalles gjerne tragi-komisk. Hva Conrad spøker med i følgende eksempel er *memento mori*, "Hirsch' narrative", som mer generelt kan sies å være spøk med 'kulturell og epistemisk krise', som Erdinast-Vulcan identifiserer i Conrads "collapse of [...] narrative" (Erdinast-Vulcan 1996: 193). 'Modernisme', en generelt sekularisert tid, som anskueliggjort av Nietzsche i blant annet *Slik talte Zarathustra (Also sprach Zarathustra)*. I Nietzsches penn dør Gud her av medlidenhet: "Slik talte engang djevelen til meg: "Også Gud har sitt helvede: sin kjærlighet til menneskene". Og nylig hørte jeg djevelen si: "Gud er død: av sin medlidenhet med menneskene døde Gud." (Nietzsche 1999: 57). Slik markerer Nietzsche (for oss, menneskene, er det som) at 'Gud er død'. Hva eksemplet fra *Nostramo* tydelig illustrerer er hvilken absurd komikk som kommer ut av språklig kollisjoner og nerver (dødsangst). Humoren er også sort, det hele foregår i en forhørsituasjon hvor torturen venter rett rundt hjørnet, og utenfor døren, der følger krigen på med sine andre tragiske konsekvenser. Eksemplet vil og vise blandingen av komedie og tragedie, hvordan det noe patetiske og slette veksler mellom å snitte Hirsch og Hirsch's forhørere; i det ene øyeblikket er det Hirsch som er noe tragisk, i det neste forhørerne i tragisk grusomhet. 'Hysterisk' er heller ikke et feil begrep når Hirsch tyr til

"*hochwohlgeboren herren*"²², og Sotillo streifes av tanken på at hans motstandere, enhver Ribierist i Casa Gould, alt er borte, druknet i ett jafs:

He ought to have been quieted, soothed, and reassured, whereas he had been roughly handled, cuffed, shaken, and adressed in menacing tones. His struggles, his wriggles, his attempts to get down on his knees, followed by the most violent efforts to break away, as if he meant incontinently to jump overboard, his shrieks and shrinkings and cowering wild glances had filled them first with amazement, then with a doubt of his genuineness, as men are wont to suspect the sincerety of every great passion. His Spanish, too, became so mixed up with German that the better half of his statements remained incomprehensible. He tried to propitiate them by calling them *hochwohlgeboren herren*, which in itself sounded suspicious. When admonished sternly not to trifle he repeated his entreaties and protestations of loyalty and innocence again in German, obstinately, because he was not aware in what language he was speaking. His identity, of course, was perfectly known as an inhabitant of Esemeralda, but this made the matter no clearer. As he kept on forgetting Decoud's name, mixing him up with several other people he had seen in the Casa Gould, it looked as if they all had been in the lighter together; and for a moment Sotillo thought that he had drowned every prominent Ribierist of Sulaco. (s. 236)

Conrad lar etterhvert "that wretched Hirsch's tale" bli diagnostisert av Dr Monygham som: "It's only too true, I fear" (s. 270). Hvordan man enn vrir og vender på denne fortellingen, historien – *Nostromo* –, er det ikke til å komme bort ifra at Sotillo er fiksert til å være uten noen bærekraftige sympatiske øyeblikk. Sotillo er et brutalt menneske, rede og i gang med å torture seg frem til sølvet. "Too true" er kan hende og inntrykket Conrad kunstferdig vil gi av egen narrativ, ved å la den være 'incomprehensible' som Hirsch'. Effekten er at 'leseren får føle på pulsen', et '*verisimilitude*', et inntrykk, tilsynecomsten av at den er sann.

Nok et patetisk, noe slett tilfelle som vi finner i samtalen mellom Dr Monygham og Nostromo, illustrerer grenselandet mellom komedie og trageide. Nostromo er "uten identitet", tragisk fallende som helt, og noe overdrevet gjør ham et øyeblikk nærmest til en tragikomisk figur:

²² *Hochwohlgeboren* er satt sammen av tre tyske ord: hoch, wohl, og geboren (høyt, godt, og født).

"I understand, Capataz," the doctor began. "What Capataz?" broke in Nostromo, in a forcible but even voice. "The Capataz is undone, destroyed. There is no Capataz. Oh, no! You will find the Capataz no more." "Come on, this is childish!" remonstrated the doctor; and the other calmed down suddenly. (s. 314)

Tar vi identitetskrisen, heltens fall, "the collapse of the narrative", språklige kollisjoner, grenseløs tyranni, og utviklingen av materiell interesse på alvor, er det uten tvil grunn til å relatere oppmerksomheten rundt *Nostromo* til Bakhtins ord: "Laughter demolishes fear and piety before an object, before a world, making of it an object of familiar contact and thus clearing the ground for an absolutely free investigation of it" (TDI: 23). Det er vanskelig ikke å se *Nostromos* pessimistiske utvikling som et uttrykk for "modern anxiety". Som vi har sett går den humoristiske distansen og perspektivet parallelt som vist med evnen til 'free investigation'. Et fullkomment "nervevrak" som Hirsch kunne ikke skrevet *Nostromo* slik som den er.

4. ROMAN, HISTORIE OG FIKSJON

I "Authors Note"²³, undertegnet "J. C. 1917", kan vi lese: "My principal authority for the history of Costaguana is, of course, my venerated friend, the late Don José Avellanos, Minister to the Courts of England and Spain, etc., in his impartial and eloquent *History of Fifty Years of Misrule*" (s. 409). Leseren av denne teksten, som leseren av Conrads *Nostromo*, vet sannsynligvis at Don José Avellanos, Minister for det spanske og engelske hoff, etc. etc. er en fiktiv personlighet i Conrads Sulaco, og '*History of Fifty Years of Misrule*' et noe ironisk og fiktivt verk. "Authors Note" er strengt tatt ikke en del teksten *Nostromo*, men fremstår som en del av verket, og er interessant.

²³ Først med i Dent-utgaven fra 1918.

Noe av hva som foregår i romanen skjer nemlig helt eksplisitt i "Authors Note": utvisking mellom 'verdenen i fiksjonen' og 'verdenen fiksjonen ble til i'.

Når Conrad, eller 'the author', sier han er inspirert av Avellanos historiske verk visker han kunstferdig ut grensen mellom 'verdenen i fiksjonen' og 'verdenen fiksjonen ble til i'. Grensen blir uklar, og gjort oppmerksom på gjennom en tydelig utvisking. Oppmerksomhet trekkes mot forskjellen mellom historisk forfatter og forteller, og implisitt forfatter, og mot forskjellen mellom historie og fiksjon, og historie og roman. Å hviske ut grensen mellom disse to verdenene i et 'authors note' må ikke by på dilemma. I dette tilfellet gjør det antakeligvis kun det dersom vi tenker "Authors note" er det samme som "Conrads note". I så fall; er Conrad *gal*, kan han ikke skille mellom fantasi og virkelighet? Kjenner vi til følgende anekdote, som gjenfortalt av Cedric Watts, vil vi antakelig ikke tenke Conrad var annet enn svært bevisst på hva han gjorde i "Authors Note" og romanen, samtidig som vi kan forstå han var kjent, og er det, for å ha et livlig indre liv:

Creative work imposed such intense nervous strain upon him that the completion of a novel was sometimes followed by a virtual breakdown: his wife reported that on finishing *Under Western Eyes* he lay in bed 'mixed up in the scenes and hold[ing] converse with the characters'. (NCS: 15)

I "Authors Note" og romanen foregår en kunstferdig kopling og problematisering av historie og fiksjon. Leserens tanke over den grensesprengende retorikken kan muligens formuleres i dette spørsmålet: er "Authors note" del av *fiksjonen*? Hva Conrad gjør er å kunstferdig koble sammen sjangrene fiksjon og historie. Vi finner samme koplingen når vi leser romanen i og med de historiske elementene, som jeg allerede har skrevet utførlig om (Kap. 2, del 2 - "Historisk drama"). De historiske elementene kobler Conrads *Nostromo* på direkte vis til Bakthins tanker om romanen i forhold til eposet: "The novel is determined by practise, knowledge, the future. When the novel becomes the dominant genre, epistemology becomes the dominant discipline" (TDI: 15). Med "Authors note" trekker Conrad direkte oppmerksomhet mot historie som emne, sjanger, diskurs. Ironien i "Fifty years of misrule" foreslår, eller minner om at historie er subjektivt motivert og

fortolket.

Ikke bare med "Authors Note", men også i det innledende epitetet innledningsvis etableres et nærvær mellom Conrad og *Nostromo*, med andre ord mellom forfatteren og hans fortelling. Vi kan ikke si distinkt, da både "Authors note" og epitetet er i fiksjonens grenseland. Jeg vil i det følgende foreslå og diskutere 'eksilet' som en portal for å nærme oss forståelse av forfatterens forhold til tematikken og hvordan han tematiserer det. Conrads erfaring av eksil med sine polske foreldre skrev seg fra tiden i Russland da han var barn. Det kan innvendes at dette ikke har særlig relevans erfaringsmessig når forfatteren skriver 30-40 år senere. Likevel vil jeg foreslå, som Lothe gjør i "Conrad and Sebald: Aspects of Narrative Perspective and Exile", med henvisning til *Heart of Darkness*, at: "there is a link, albeit not an easily identifiable one, between the historical author's experience of exile and the impied author's ideological position and ethical stance (both of which include yet are not limited to critique of imperialism)" (Lothe 2012: 12).²⁴ Både i *Heart of Darkness* og *Nostromo* etterlater forfatteren "et spor av eksil" (s. 5). I *Heart of Darkness* er det noe mer opplagt hvordan dette er knyttet sammen, selv om det heller ikke her strengt tatt er enkelt eller entydig.

Heart of Darkness og Marlows narrasjon bygger på, og tydelig narrerer og narrerer over, Conrads egne erfaringer fra reisen til Kongo (Belgiske-Kongo). Dette, som jeg finner *nesten* selvsagt, "enabled him to understand better the mechanism of imperialism, and not least its inherent use of violence, across different nations and continents" (Lothe 2012: 10). At Conrad forstod imperialismen bedre har ikke kun med erfaringene fra Kongo å gjøre, men hans erfaring av eksil i Russland, i "eksilet" på havet på sjømann, og som polsk i England. Antakelig er det, som Najder anskueliggjør, en holdningsdistanse til Marlow, noe som blir tydelig ved blant annet ironien i presentasjonen av Marlow ("yellow complexion", "position of a Buddha"). Jeg vil og legge til den noe generelle distansen, den som er tilstede idet man narrerer en identitet. Uten å ville foreslå noen biografisk lesning vil jeg likevel stanse opp ved tanken på hva Zdzisław Najder noteter: "Conrad, thrown from place to place since childhood, lost his home, and on leaving Poland found himself in an international sociocultural vacuum.". Najder legger til: "Conrad had reservations

²⁴ Antatt til trykking 2012

about even a purely psychological immersions [i engelsk miljø]. Family memories rankled in his mind; he had a lively sense of Polish and continental cultural continuity" (Lothe: 10, CAL: 266).

Først et blikk på *Heart of Darkness*. Her finner vi, skriver Najder:

Marlow, a model English gentleman, ex-officer of the merchant marine, was the embodiment of all that Conrad would wish to be of he were to become completely anglicized. And since that was not the case, and since he did not quite share his hero's point of view, there was no need to identify himself with Marlow, either emotionally or intellectually. Thanks to Marlow's duality, Conrad could feel solidarity with and a sense of belonging to England by proxy, at the same time maintaining distance such as one has toward a creation of one's own imagination – a distance visible especially in *Lord Jim*. (Lothe: 11, CAL: 267)

I *Heart of Darkness* dette da noe mer opplagt da hans egne erfaringer av imperialistisk undertrykkelse (Russland) har klare likheter med hva han erfarte i Kongo. I *Nostromo* er stedet og erfaringene rimelig fiktive, i det ligger uerfarte, så hvordan kan jeg foreslå dette som relevant her? Tematikken er lik, imperialismen. Conrad skrev *Nostromo* etter *Heart of Darkness*. Tematikken går igjen i Conrads forfatterskap, og det kan til og med sies den utvikler seg i 'kontakt' med imperialismens egen utvikling, fra belgiske-Kongo til den betente fremskytsen i Sør-Amerika.

I *Nostromo* er eksilet innsiktsvekkende i hvordan tematikken og kritikken formes. Fortelleren er "one of us", men utenforstående (autoral). Den implisitte forfatteren, eller den "historiske forfatteren", som uttaler seg i "Authors Note" er og en inside-outsider, tydelig på at han er inspirert av et historisk verk fra *innsiden*, men like fullt på at han er inspirert av en "vagrant anekdote" og at dette er egen imaginasjon. "Forfatteren" kan tenkes som fortelleren, men en ny, en allvitende forteller, begynner fra og med første del i romanen. Epitetet innledningsvis er i "eksil" mellom forfatterens verden og fiksjonens, og vekker en forestilling om erfaringen *bak*. Ikke minst er Sulaco i "eksil", mellom det virkelige Sør-Amerika og fantasi, som er en grunn til denne undersøkelsen, "Historie, fiksjon, og roman". Conrad skriver i "Henry James: An Appreciation" om 'fiksjon':

Fiction is history, human history, or it is nothing. But it is also more than that; it stands on former ground, being based on the reality of forms and the observation of social phenomena, whereas history is based on documents, on the reading of print and handwriting – on second-hand impression. Thus fiction is nearer truth. (Lothe, Hawthorn og Phelan 2008: 210)

Uvanlig nok for Conrad er ikke *Nostramo* basert på 'first-hand-impression', som *Heart of Darkness*. Men Conrad hadde førstehånds erfaring av eksilet, og imperialismen i Kongo, og for skrivingen av *Nostramo*. Conrad forstod ikke bare bedre, men så (imaginært) og tenkte betraktelig dypere om dette emne enn de fleste forfattere. I en verden (Sulaco) hvor mennesker nærmest går til grunne i materiell interesse, blir overlevering av menneskelig historie og menneskers historie (jamfør 'human history') en verdifull forming av historien innenfra. Som Lothe formulerer det til i *Fiksjon og Film*: "Forteljingar utgjer en del av historia, men dei bidrar óg – anten dei er sanne eller oppdikta – til utforminga av historia innanfrå" (Lothe 2003: 6). Interessant i forhold til dette poenget er *Nostramos* polyfoni, narrative variasjon og nyansering, som er en kunstferdig forming av historien innenfra.

Kapittel 4

1. KONKLUSJON

I denne undersøkelsen har jeg gått relativt kronologisk gjennom teksten og diskutert ulike sjangre etterhvert som de er aktualisert. Diskusjonen har fokusert på sjanger, og vært med sjanger som portal, som har ledet mot tekstens innhold og form. Undersøkelsen har vært en narrativ undersøkelse, med utgangspunkt i at *Nostromo* er en bakhtinsk roman. Bakhtins teori om den polyfone roman og 'dialogisme' har virket i bakgrunn, og blitt eksplisitt trukket inn på særskilt aktuelle punkter.

I perspektiv av sjanger er *Nostromo* en syntese av sjangre. Den har en narrativ fremstilling som ikke bare er interessant i lys av sjanger, men i lys av hvordan den utvikler historien og tematikken. Å se den i lys av ulike sjangre har gitt innsikt gjennom ulike narrative vinkler og perspektiver. *Nostromos* narrative utvikling og utforsking har stått sentralt i diskusjonen. Diskusjonen har vektlagt utviklingen av tematikken og utvidelsen av perspektivet. Romanens ulike stemmer (polyfoni), fleksible perspektiv, og kritiske og utforskende forteller bidrar vesentlig til dette. Teksten utvider perspektivet fra begynnelse til slutt, fra episk opphøyende av moderne teknikk og tid til gradvis mer tydelig problematisering. Særlig inviterer dette til diskusjon av innledningen, da det her kan identifiseres en begynnende problematisering.

Diskusjonen har lagt spesiell vekt på epitetet og begynnelsen i romanen. Grunnen til at disse er lagt spesiell vekt på er som nevnt, og vist, at disse gir en spesiell innsikt i narrasjonen og tematikken. Jeg har villet legge vekt på *Nostromos* narrative utvikling. I den sammenheng har nettopp epitetet og begynnelsen blitt viktig. Som det fremkommer av diskusjonen, har epitetet fungert som en form for ledemotiv. Gjennom diskusjonen relaterer jeg epitetet til teksten. Epitetet fungerer som en 'container' for innhold. I romanens begynnelse etableres syn, som Conrad siden problematiserer. Synene er vedrørende den sentrale tematikken "material interests", og

omkringliggende emner og tematikk – moderne tid, europeisk og amerikansk imperialisme i Sør-Amerika.

I presentasjonen av oppgaven skrev jeg at jeg ville vise hvordan *Nostramo* illustrerer romanen, i henhold til Bakhtin, som sjangeren som kan "comprehend development as a process.". Sentralt her, er Bakhtins tanker om romanens spesielle 'kontakt' med 'virkeligheten'. Romanen er ikke en 'stivnet', 'kanonisert' sjanger, men en i stadig utvikling i kontakt med en levende samtid. Bakhtin vektlegger romanens flerspråklige potensiale og utspring. Han fremhever den polyfone roman, som han mener Dostojevskij er skaperen av. Romenen har et unikt potensiale for aktualisering av andre sjangre og fleksible perspektiv. På denne måten har romanen et unikt potensiale for å skape en egen særegen struktur, og aktualisere narrativ variasjon. *Nostramo* er en roman som tydelig skaper og aktualiserer dette. Selv om Sulaco og Costaguana er fiktive navn, og *Nostramo* omhandler fiktive personer, handlinger og hendelser, er ikke romanens tematikker tenkte og imaginære (fiktive). Materiell interesse er levende, og materielle interesser i Sør-Amerika i levende kontakt med en nær samtid for Conrad. *Nostramo* utviser en innsikt i tematikken, hvor detaljer i prosesser og utvikling er vektlagt. På denne måten mener jeg *Nostramo* illustrerer hvordan romanen kan "comprehend development as a process": ved å stille spørsmål, fokusere på muligheter, i kontakt med en levende samtid.

Conrad begynner med å slå an tonen med en setning fra Shakespeare som impliserer et motiv og etablerer et lyrisk nærvær. Motivet utvikler seg gjennom romanen gjennom poetisk meningsdannelse og lesning. Epitetet er også en av grunnene til at jeg relaterer *Nostramo* til brevet som sjanger. Det etablerer som vist et spesielt nærvær mellom forfatteren og tekstens tematikk.

Fortelleren innleder første kapittel med en noe episk anskueliggjøring av Sulaco og av 'moderne tid' (19. århundre). Fortelleren skisserer ulike sider ved Sulaco i et utpreget tidløst rom, eller tidløst perspektiv, men, som vist, utvikler romanens 'tid-rom' seg: det blir 'aktivt'. Fortelleren opphøyer Sulacos 'antikke' appelsinlunder og jordbruk. Samtidig etablerer fortelleren et rimelig konvensjonelt syn, i Conrads tid, opphøyende av moderne seilskip og teknikk, som glir inn i den generelle fremskrittoptimismen som dominerte i Europa og USA på 18 - og begynnelsen av 1900 – tallet. Kontrasten mellom epos og roman gir innsikt i denne utviklingen.

Med myten og legenden - Sulacos 'common-folk' - problematiserer Conrad den moderne fremskrittsoptimismen som har utspilt seg i Sør-Amerika. Han gjennomfører en kritisk utforskning av myten og anskueliggjør de 'legendariske skikkelsene'. Vel å merke fremtrer det meningsfulle i disse innsiktene først tydelig ved andre gangs lesning, eller mot slutten av lesningen. Den videre dramatiseringen av materielle interesser er da med i leserens betraktning. Jeg vil presisere dramatiseringen ikke kun involverer de relativt mange sentrale personene, men også antydete personer (bokstavelig talt, Sulacos 'common-folk').

Decouds brev har stor narrativ og tematisk verdi. Dette ikke minst da brevet oppfyller en narrativ verdi *Nostramo* så langt ikke har gjort – gir en oversikt, før historien intensiveres. Gjennom den dobbelte narrative kartleggingen gjør Conrad oppmerksom på kontrasten, og inviterer til refleksjon over historieberetning; historie her i dobbel forstand, både som 'objektiv' historieskriving og som historieberetning som fortelling. Kontrasten og brevets personlige form og uttrykk minner om det subjektive elementet i historieberetning og fortolkning av historie. Dette poenget er, som diskutert, sentralt i *Nostramos* narrative variasjon og fleksibilitet, og i denne diskusjonen. Epitetet, romanens kvaliteter og karakter, og en likhet mellom Decoud og fortellerstemmen, gjør det relevant å relatere *Nostramo* til brevet som sjanger. Dette poenget er vektlagt i diskusjonen da det gir en innsikt i narrasjonen og Conrads fiksjon

Tragedie setter navn på dramatiseringens utvikling og retning. Komedie, på sin side, på mange ulike narrative punkter og fortellerens perspektiv. Conrads ironi gir innsikt i den narrative utviklingen, spesielt i plottutviklingen og utvikling av personer og perspektiver. Conrads ironi og komedie henger tett sammen med fortellerisk distanse og varierende perspektiv. Jeg har i den anledning knyttet *Nostramo* til Bakhtins påstand om at 'latter' på et vis 'ufarliggjør', og slik bidrar til 'free investigation'.

Forholdet mellom fiksjon, historie, og roman aktualiseres i *Nostramo*, og eksplisitt i "Authors Note". Conrad kobler disse sjangrene, som han også på et vis gjør det i "Henry James: An Appreciation": "Fiction is history, human history, or it is nothing". Conrad involverer historiske personer og elementer i romanen. Med "Authors note" knytter Conrad romanen til Avellanos historiske verk - "Fifty Years of Misrule". Selv om dette verket er fiktivt, impliserer det en

inspirasjonskilde for skrivingen av Sulacos historie. Conrad leste selv mye historie for skrivingen av *Nostromo*, og med 'femti års *misrule*' fremstiller han et syn på en del av Sør-Amerikas historie.

Conrads *Nostromo* ender i og som et spørsmål, kanskje som Erdinast-Vulcan poengterer:

"The central question of modernism turns on the very possibility of any homecoming. The centrality of exile, the persistence of nostalgia, are all the symptoms of this modernist ache, the suspicion that narratives – "real" narratives with beginnings and ends – are mere fictions" (Erdinast-Vulcan 1996: 193). *Nostromo* er i kraft av dette muligens på et vis mer polyfon og dialogisk enn Dostojevskijs *Forbrytelse og Straff*, som Bakhtin trekker frem som 'den første polyfone roman'. Hos Dostojevskij er 'kjærlighetens forvandlende kraft' viktig. Sonjas kjærlighet til Raskolnikov fremstår betingelsesløs og 'frelsende'. Vi finner ikke noe tilsvarende i *Nostromo*. Det vil si, vi finner noe tilsvarende, men romanen ender ikke der. Kutter vi i narrasjonen kan vi finne tilsvarende i Dr Monyghams kjærlighet overfor Mrs Gould, men dessuten er det muligens snarere Mrs Gould som er som Sonja, og Monygham som søker til henne for hennes sonjaiske sympati.

Conrad kaster lys over en på et vis hol polyglossi, som har narrativ verdi. Aaron Fogel skriver om Bakhtins verk at det er "great", men: "yet the crude criticism could be leveled that, in spite of his desire to affirm "otherness", his work adds up, surprisingly enough, to an encomium on expansive nationalism. The novel, in all its exuberance, equals the various, large, cacophonous, tolerant, multicoiced nation" (Fogel 1985: 146). Og, skriver Fogel, de 'nasjonale geniene' blir Dickens og Dostojevskij. Følger vi Fogel, er Conrad ikke et *typisk* 'nasjonalt geni'. Sulaco er 'various, large, cacophonous' og 'multicoiced', men ikke 'tolerant'. *Nostromos* fleksible perspektiv og ulike stemmer og narrasjoner er på et vis negativ. Fogel hevder: "not exactly Babel, but a world in which the plurality of languages and ideas does not amount to a new plenitude. It only exists" (Fogel 1985: 146). Vi kan knytte dette til hans noe spesielle situasjon som forfatter. Han polsk-engelske, og "eksilske" perspektiv gjør han, som diskutert, i stand til å forstå mekanismene i imperialismen bedre enn mange andre forfattere. Conrad retter søkelys mot imperialismens problem. Han eksponerer fundamenter og mulige vilkår for "the [...] tolerant [...] nation". Et verdensbilde, som fremstilt i *Nostromo*, dominert av materiell interesse og moderne fremskrittsoptimisme virker håpløst.

Til tross for *Nostromos* polyfoni og elastiske perspektiv har teksten en stabil grunnlinje i hvordan Conrad dramatiserer materielle interesser i Sulaco, med fokus på individer, triste og tragiske konsekvenser. Romanen er en uutømmelig kilde til refleksjon over aktuelle tematikker. Ikke minst henger dette sammen med epitetet. Som vist, etablerer epitetet et mørkt og gåtefullt uttrykk angående tematikken, og dette opprettholdes gjennom romanen. Fortellerens innsiktsfulle betraktninger, og tekstens fleksible perspektiv og ulike stemmer gjør også teksten spesielt tematisk interessant.

Litteraturliste

- Aristoteles. 1996. *Poetics*. Harmondsworth: Penguin Classics.
- Armstrong, Paul B. 1991. *Conflicting Readings: Variety and Validity in Interpretation*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Bakhtin, M. Mikhail. 2008. *Latter og dialog - Utvalgte skrifter* [2003]. Oslo: Cappelen's upopulære skrifter.
- Bakhtin, M. Mikhail. 2006. *The Dialogic Imagination - Four Essays* [1981]. Oversatt av Caryl Emerson og Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Barthes, Roland. 1999. *Mytologier* [1957]. Oversatt av Einar Eggen. 3 utgave. Oslo: Gyldendal.
- Beckett, Samuel. 2000. *Waiting for Godot* [1956]. London: Faber.
- Berthoud, Jacques og Mara Kalnins. 2009. "Introduction", i Joseph Conrad *Nostromo*. New York: Oxford World's Classics.
- Bonney, William. 1993. "Conrad's *Nostromo*: Money and Mystification of the Frontier", i Krajka, Wieslaw, Keith Carabine og Owen Knowles (red.) *Contexts for Conrad* -Vol II. New York: Colombia University Press, s. 207 – 242.
- Conrad, Joseph. 2006. *Heart of Darkness* [1899], 1902]. USA: Penguin Classics.
- Conrad, Joseph. 2007. *Lord Jim* [1902]. Harmondsworth: Penguin Classics.
- Conrad, Joseph. 2007. *Nostromo* [1904]. New York: Oxford World's Classics.
- Conrad, Joseph. 1970. "Some Reflections on the Loss of the *Titanic*", i Joseph Conrad *Notes on Life and Letters* [1921]. London: Dent.
- Conrad, Joseph. 2003. *The Shadow-Line* [1917]. Oxford: Oxford World's Classics.
- Daleski, A. M. 1977. "*Nostromo*", i Joseph Conrad - *The Way of Dispossession*. London: Faber, s. 113 -143.
- Deleuze, Gilles og Félix Guatarri. 1986. *Kafka – Toward a Minor Literature*. Oversatt av Dana Polan [1975]. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Erdinast-Vulcan, Daphna. 1996. " "Signifying Nothing": Conrad's Idiots and the Anxiety of

Modernism", i *Studies in Short Fiction* 33, s. 185-195.

Erdinast-Vulcan, Daphna. 1991. *Joseph Conrad and the Modern Temper*. Oxford: Clarendon Press.

Erdinast-Vulcan, Daphna. 2008. "Nostromo and the Writing of History", i Lothe, Jakob, Jeremy Hawthorn og James Phelan, *Joseph Conrad. Voice, Sequence, History, Genre*. The Ohio State University, s. 178-195.

Fogel, Aaron. 1985. *Coercion to Speak. Conrad's Poetics of Dialogue*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Gadamer, Hans-Georg. 1989. "A: The Hermeneutic Circle and the Problem of Prejudices & C: The Hermeneutic Priority of the Question", i *Truth and Method. Second Edition*. New York: Crossroad, s. 265-277, 362-379.

Genette, Gérard. 1980. *Narrative Discourse- An Essay in Method* [1972]. Oversatt av Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press.

Genette, Gérard. 1988. *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca: Cornell University Press.

Hawthorn, Jeremy. 1996. "Ideology, Myth, History", i *Cunning Passages. New Historicism, Cultural Materialism and Marxism in the Contemporary Literary Debate*. London: Arnold, s. 100- 103.

Hawthorn, Jeremy. 2004. "Discourse", i *A Glossary of Contemporary Literary Theory* [2000]. New York: Arnold, s. 86-91.

Hawthorn, Jeremy. 1999. "Seeing and Believing: Represented Thought and Speech in Conrad's Fiction" [1998]. London: Longman, s. 71-90.

Hume, David. 1998. *An Inquiry Concerning Human Understanding* [1748], i Roger Ariew og Eric Watkins (red.) *Modern Philosophy. An Anthology of Primary Sources*. USA: Hackett, s. 491-557.

Iser, Wolfgang. 1992. "Läsprosessen. En Fenomenologisk Betraktelse", i Entzenburg, Claes og Cecilia Hansson (red.) *Modern Litteraturteori. Från Rysk Formalism till Dekonstruktion 1*. Lund: Studentlitteratur, s. 319-341.

Jakobsen, Roman. 2003. "Hva er poesi?" [1933], i Kittang, Atle, Arild Linneberg, Arne Melberg og

- Hans H. Skei (red.) *Moderne litteraturteori – En antologi* [1991]. Oslo: Universitetsforlaget, s. 107-118.
- Janss, Christian og Christian Refsum. 2003. *Lyrikkens liv – innføring i diktlesning*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kittang, Atle og Asbjørn Aarseth. 1998. *Lyriske strukturer* [1968]. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lothe, Jakob. (Antatt til trykking) 2012. "Conrad and Sebald: Aspects of Narrative Perspective and Exile", i *L'Epoque Conradienne*. Limoges: Pulim.
- Lothe, Jakob. 2008. "Conrad's *Lord Jim*. Narrative and genre", i Lothe, Jakob og Jeremy Hawthorn og James Phelan *Joseph Conrad. Voice, sequence, history, genre*. Columbus: The Ohio State University, s. 236-253.
- Lothe, Jakob. 1991. *Conrad's Narrative Method* [1989]. New York: Oxford University Press.
- Lothe, Jakob. 2003. *Fiksjon og film – Narrativ teori og analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. 1999. *Litteraturvitenskapelig leksikon* [1997]. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Lukacs, Georg. 1971. *The Theory of the Novel* [1920]. Oversatt av Anna Bostock. London: Merlin Press.
- McLauchlan, Juliet. 1975. *Conrad. Nostromo*. London: Edward Arnold.
- Melberg, Edel Marie. 2010. "Joseph Conrads *Heart of Darkness*. Kolonialisme eller kolonialismekritikk?" , semesteroppgave høst 2010, i (emne) "Verdenslitteratur. LIT 4381". Universitetet i Oslo.
- Najder, Zdzisław. 2007. *Joseph Conrad. A Life*. New York: Camden House.
- Nietzsche, Friedrich. 1999. *Slik talte Zarathustra*. Oversatt av Amund Hønningstad. Oslo: Gyldendal.
- Peters, John. G. 2010. *A Historical Guide to Joseph Conrad*. New York: Oxford University Press.
- Said, W. Edward. 2006. "Two Visions in *Heart of Darkness*", i Joseph Conrad *Heart of Darkness*. Harmondsworth: Penguin Classics, s. 422-429.
- Shakespeare, William. King John, i *Complete Works*. London: Spring Books, s. 333-357.
- Sjklovskij, Viktor. B. 2003. "Kunsten som grep" [1916], i Kittang, Atle, Arild Linneberg, Arne

Melberg og Hans H. Skei (red.) *Moderne litteraturteori – En antologi* [1991]. Oslo: Universitetsforlaget, s. 13-28.

Verleun, J. A. 1978. *The Stone Horse*. Nederland: Riksuniversitet i Groningen.

Watts, Cedric. 1990. *Joseph Conrad. Nostromo*. Harmondsworth: Penguin.

White, Hayden. 2010. *The Fiction of Narrative. Essays on History, Literature, and Theory 1957 – 2007*. Baltimore: John Hopkins University Press.

Aadland, Erling. 2000. *Fortelleren og skriveren: En teoretisk og terminologisk avklaring*. Oslo: Spartacus.